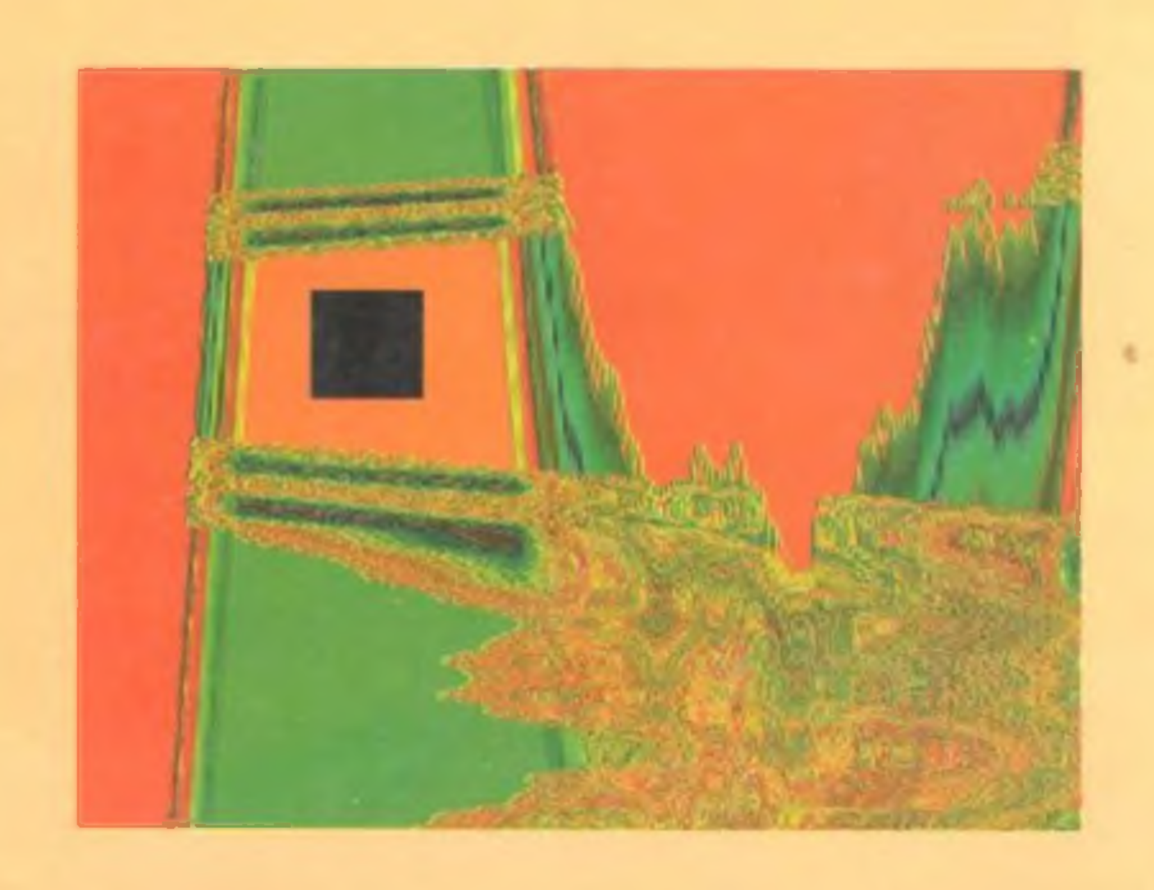
ناظم عودة خضر

الأصول المعرفية لنظرية التلقي





الأصول المعرفية لنظرية التلقي

ناظم عودة خضر



١٩٩٧

رقم التصنيف: ٨٠١,٩٥
المؤلف ومن هو في حكمه: ناظم عودة خضر
عنوان الكتاب: الأصول المعرفية لنظرية التلقي
الموضوع الرئيسي: ١- الآداب
٢- النقد الأدبي
رقم الإيداع: ١٥٧٤ / ١٠ / ١٩٩٧
بيانات النشر : عمان: دار الشروق
● تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل المكتبة الوطنية

● الأصول المعرفية لنظرية التلقي / آداب
● ناظم عودة خضر
● الطبعة العربية الأولى، الاصدار الاول ١٩٩٧ .



دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف : ٦١٨١٩٠ / ٦١٨١٩١ / ٦٢٤٣٢١ فاكس : ٦١٠٠٦٥
ص.ب : ٩٢٦٤٦٣ الرمز البريدي : ١١١١٠ عمان - الاردن
شاوك في نشر هذه الطبعة :
مكتبة الراتب العلمية - عمان - الأردن .
الدار الابجدية - عمان - الأردن .
مركز اليرموك للتوزيع - عمان- الأردن .

● التوزيع في فلسطين :
دار الشروق للنشر والتوزيع
رام الله - المنارة - الشارع الرئيسي هاتف : ٩٩٨٥٩٧٨

التنضيد والاخراج الداخلي وتصميم الغلاف وفرز الألوان و الأفلام:
الشروق للدعاية والإعلان والتسويق / قسم الخدمات المطبعية
هاتف: ١ / ٦١٨١٩٠ فاكس ٦١٠٠٦٥ / ص.ب. ٩٢٦٤٦٣ عمان (١١١١٠) الأردن
الطباعة: مطبعة الأرز / عمان تاريخ الصدور : تشرين أول، ١٩٩٧ .

الإهداء

إلى:

نجود..

رفل..

مصطفى..

كلما تماديت في التأويل..

يتسع المعنى..

وتضيق العبارة.

تنويه

هذه الدراسة، هي في الأصل، اطروحة ماجستير في النقد الأدبي، قدمت إلى قسم اللغة العربية في كلية الآداب، جامعة بغداد، وقد اشرف عليها الدكتور ماهر مهدي هلال رئيس قسم اللغة العربية، وقد شارك في مناقشتها، بالاضافة اليه، الاساتذة: الدكتور جلال الخياط رئيساً، والدكتور عناد غزوان، والدكتور جميل نصيف التكريتي، عضوين، وكانت النتيجة أن منح الباحث شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً عال.

وبهذه المناسبة اتقدم بوافر شكري وامتناني إلى استاذي المشرف الذي كان كبيراً حقاً في علمه وفي خلقه، واتقدم بشكري إلى الاساتذة المناقشين الذين لا يخفى علمهم الراسخ في ميدان الدراسات الأدبية، تأليفاً وترجمةً، واتقدم كذلك بشكري إلى الأستاذ الناقد حاتم الصكر الذي كان كريماً معي اقصى غاية الكرم، وإلى الأصدقاء الاعزاء : الدكتور حسن ناظم، والدكتور كمال عبد الرزاق، والاساتذة علي حاكم، ويوسف اسكندر وحيدر سعيد، وسعيد عبد الهادي، الذين اسهمت مناقشاتهم في اثراء الموضوع.

المؤلف

١٩٩٧-٣-٢١

المقدمة

تضمن هذا الكتاب حشداً من الآراء والافتراضات، عبر فصوله الثلاثة وعبر التمهيد الذي اختص بتأصيل مفهوم «التلقي» وبإزاء هذا العمل المتشعب كان الباحث يتوخى طريقةً في الكتابة، تستند إلى «علمية» المنهج الاكاديمي، إذ أن هذه العلمية تضمن للآراء والتعديلات حقها في الظهور، وتضمن كذلك للمصطلح حقه في التعبير عن نفسه، من خلال طرحه محملاً بإشاراته المنهجية والمعرفية، ولذلك فقد كنت أحترز من الوقوع في عملية ترحيل زمني للمفاهيم، على النحو الذي درست فيه العلاقة بين المتلقي والأدب في النظرية القديمة، فقد أسميت الأشياء بأسمائها كما وردت في متون تلك الدراسات، وهذا إجراء منهجي، حاولت أن أوفق فيه. لقد كانت اولى المعضلات التي تشكل نقطة تحدٍ كبرى لهذا الكتاب، تتمثل في التعامل مع الفكر الفلسفي، الذي حاولت أن أستخلص منه الأساس، النظري، فالبحث في الأفكار المجردة التي تغصّ بها نظرية المعرفة، هو عمل مُضنٍ، ولكن الرغبة كانت تخفف من وطأة ذلك كثيراً.

إن المعاناة الحقيقية، كانت تكمن في عملية الربط بين أجزاء هذا الكتاب، بين الفكرة في صفائها النظري، وتطبيقاتها في نظرية الأدب. إن الخيط الذي يصل بين الفصول الثلاثة، هو المعنى من حيث الاعتناء بوضعيته التواصلية، ورصد العلاقة بين قوانين الخطاب والاستجابة لها. ولذلك فإن النظريات التي أصبحت موضوعاً لهذا الكتاب، كانت تخضع لنوع من التحليل، يبين إجراءاتها في تحديد صلة المعنى بالمتلقي، وربط ذلك بالاشكالية المعرفية للمعنى، وذلك لأهمية التأثيرات بين المجال المعرفي والنظرية النقدية. ونظراً لاهمية تلك الصلة، فقد أخذت الهيرمينوطيقا تتحول من دراسة معنى المؤلف في كلماته وتعابيره إلى دراسة المعنى الناتج من عملية فهم المتلقي، على النحو الذي أسسه

الفيلسوف الالماني «غادامير» والذي حاول أن يكرسه الناقد الالماني «هانز روبرت ياوس» في المجال الادبي.

ولما كان المعنى هو بداية الشروع في فهم العمل الأدبي، كما تعتقد بذلك النظرية الحديثة للتلقي، وهو المعضلة المتجددة باستمرار بين النص والمتلقي، فقد استدعى ذلك أن تعضّد فرضياتها بالرجوع الى نظرية المعرفة التي تتمتع بثراء كبير في هذا النوع من دراسة المعنى.

إن الصلة بين الادب والمعرفة صلة وشيجة، وتاريخية، لأن المعرفة تغري الأدب من جهتين: الاولى، انها حقل واسع من الافكار، والثانية، أنها تقدم الاساس النظري لاية نظرية تسعى إلى تحليل الاعمال الادبية ودراسة التطور الذي يجري على قوانين نوعها. ولذلك فإن الرجوع الى الاصول المعرفية لنظريات الادب، إنما هو ضرورة، وهو الاقتراح الذي نتبناه ونهدف الى تعميمه في حقل الدراسات الادبية، لأن ذلك يضعنا في صلة أكيدة بالمعضلات المزمنة التي ينطوي عليها المصطلح.

إن مفهوم «الأصول» الذي اخذ طابعاً تكرارياً في هذا الكتاب، يتضمن معنيين يتّحدان معاً اتحاداً تاماً: الاول، معنى الجذور Roots الممتدة في الزمن. والثاني، المبادئ والقواعد Principles التي تتحكم بنظرية ما. إن هذا الاتحاد للمعنيين الذي يهدف هذا الكتاب الى تكريسه في مفهوم «الأصول» له وظيفة أساسية في تحديد المصطلح تحديداً علمياً، ومن ثم استقراره والابتعاد به عن الخلط والفوضى التداولية في مجال الدراسات الادبية، كما أن البحث في هذه الاصول يبين التميزات الثقافية التي تنتج المفاهيم، فقد كان مفهوم «التمكين» في البلاغة العربية خاضعاً لسياق ثقافي معين، أسهم في إنضاجه، لقد كانت العقلية العربية تعتقد أن الاعجاز البلاغي للنص القرآني إنما غايته أن يجعل المعنى الإلهي متمكناً في الذات الانسانية تمكناً تاماً، ومن هنا فقد عمموا مقولة التمكين على كل نص بلاغي، وهذا ما اشرت اليه مفصلاً في مكانه من هذا الكتاب، في حين أن مفهوم «المحاكاة» عند أرسطو كان خاضعاً لسياق ثقافي آخر، إنه الموازنة بين العالم الطبيعي والعالم الرمزي (التخيّلي).

إن هذا الكتاب يتبنّى هذا المفهوم بقوة، ويسعى الى تعميمه، وقد سبق للباحث أن اقترحه في دراسة منشورة في مجلة الاقلام عام ١٩٩٣، تحت عنوان: الاصول المعرفية لنظرية القراءة. إن أهمية هذا الاقتراح في أنه يتوخى فهم الطابع الإشكالي لأية نظرية.

لقد كان الفصل الاول يبحث في الاثر الذي ينتجه الادب وفي بنيات الإيهام التي يخلقها نص التخيّل لغرض وضع المعنى موضعاً يحقق الاستجابة وهذا ما كانت تعنى به النظرية القديمة. وأما الفصل الثاني فقد بيّن أثر الافكار الفلسفية التي اهتمت بإنتاج المعنى من خلال الفهم الذاتي في جانبيه: المحض(هوسرل) والتاريخي (دلتاي وغادامير). وقد انقسم هذا الفصل الى قسمين: الاول اختص بالاشارة إلى الافكار المعرفية التي أسهمت في إنضاج نظرية «جمالية التلقّي» في ألمانيا، والثاني اختص بالاشارة إلى الاتجاهات النقدية التي طبق بعضها مقولات القسم الاول كاتجاه مدرسة جنيف النقدية، والتي كان البعض الآخر يتقدم بمفاهيم اجرائية لوصف العلاقة بين المتلقي والادب، والتي اسهمت هي الاخرى في إنضاج جمالية التلقي، كمفهوم المؤلف الضمني أو القارئ الضمني عند الناقد الامريكي «واين بوث» الذي طرحه في بداية الستينات.

وكان الفصل الثالث يقف على الإشكالية النظرية بين البنيوية وجمالية التلقي في دراستهما للمعنى الادبي وقضايا تلقّيه، وكان هذا الفصل أيضاً يشتمل على افتراضات المنظّرين الأساسيين لجمالية التلقي وهما: هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر. وفي هذا الفصل تتضح كل معالم هذا الكتاب، حيث تتبين نصاعة مفهوم التلقي، وتتبين كذلك نصاعة نظرية التلقي التي أخذت على عاتقها البحث في مشكلات الادب من خلال الصلة الضمنية التي يقيمها مع المتلقي، ومن خلال مشكلات المتلقي نفسه.

إن هذه النظرية ليست تجميعاً للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة، وإنما هي تشييد نظري، يستند إلى مرجعيات، وجهد اتفاقي، يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الادبي وهما: التطور المستمر لقوانين نوعه، وبناء معناه، وقد بُحثت هاتان القضيتان من خلال فعل التلقي، بوصفه فعلاً مؤثراً في القضيتين.

لقد كنت أهدف من وراء هذا البحث أن اخدم العلم، فإن وفقت فتلك غايتي والاّ فمن الله تعالى الهداية والتوفيق.

التمهيد

بظهور نظرية تامة للتلقي في نهاية الستينات، اصبح المفهوم ينطوي على إشكالات شتى، إن الإشكال يتسرب من حقول ونظريات مجاورة، وعادة ما يقع الذين يفصلون المفاهيم عن أصولها، وعن تطورها التاريخي في ذلك الإشكال. إن التلقي في النظرية التي نشأت في جامعة كونستانس في ألمانيا، هو علم، لأنه يكوّن مجموعة من المفاهيم ذات الصلة المباشرة بهذا النشاط، فضلاً عن أن هذه المفاهيم تتضمن شرطين اساسيين: الاول يتعلق بتكون هذه المفاهيم من رحم مفاهيم معروفة في نظرية المعرفة، والثاني يتعلق بكونها تشير إلى ذلك النزاع النظري الذي دار بين «البنيوية» واصحاب «جمالية التلقّي» ياوس وآيزر تحديداً.

لا يخفى أن النظرية النقدية– عبر تاريخها– قد طرحت موضوع العلاقة بين الادب والمتلقي، ولكن بكيفيات مختلفة، وعلى وفق مفاهيم تشير إلى ذلك الاختلاف، فقد يشترك المصطلح في نظريات كثيرة، ولكنه يشير إلى مفهوم مغاير يتضمنه، على النحو الذي يكشف عنه تطور مفهوم التلقي.

لقد كانت النظرية النقدية القديمة تعنى بالمتلقي من وجهة نظر تختلف عن طرحه في النظريات الحديثة، وهذا أمر طبيعي، يفرضه اختلاف المرجعيات، إلا أن معرفة تلك العناية تكشف عن تطور مفهوم التلقي من جهة، وتعيد تقويم وضعية المتلقي عبر التاريخ من جهة اخرى، وقد حددت «وظيفة» الادب هذه الوضعية، ولذلك فإن اختلاف المناظير في تنسيب هذه الوظيفة، كان يترتب عليه اختلاف في العلاقة التي تربط المتلقي بالأعمال الأدبية. ولذلك فإن السفسطائيين جعلوا المتلقي في وضع مزدوج، طبقاً لما كانوا يعتقدون به، من أن كل ملفوظ هو احتمال، وإن الملفوظ في الوقت نفسه، لا بد أن ينطوي على بنيات تحقق الاقناع التام. وقد سمح الافتراض الاول بتنشيط القدرات التأويلية للمتلقي

على النحو الذي اشار اليه الفيلسوف الألماني «هانز جورج غادامير»، ويهدف الافتراض الثاني إلى جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ، إن المعنى عند السفسطائيين وهذه قضية أساسية في كلا الوضعيتين- ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والاسلوبي له، أما تجربة التلقي «الفهم» فهي تقف في الجانب البعيد من عملية بناء المعنى، إن تلك التجربة هي جدلية حديثة، ولكنها تنطوي على طابع تمييزي أساسي في مفهوم التلقي.

وقد كان ارسطو ينسب للادب وظيفة تطهيرية، ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه، تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي، ولذلك فقد استند أرسطو إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي اقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي) ولما كان «لونجينوس» يعتقد أن البلاغة نوع من السمو، فإن الاستجابة للانماط البلاغية انما هي سمو روحي، وقد فهمت البلاغة العربية،أن كل ملفوظ بلاغي إنما وظيفته تكمن في «تمكين» المعنى بأساليب مختلفة، أي جعل المعنى حالة مستقرة في الذات استقراراً ثابتاً. إن هذه الاتجاهات الاربعة السالفة، تعطي انطباعاً على أن «المتلقي» لا يعنى بالكيفية التي يكون بها لـ «تلّقيه» معنى يندمج في اعادة بناء العمل الادبي، بل العمل هو الذي يعدل من وضعياته في الشكل والأسلوب بالكيفية التي «تمكن» المعنى تمكيناً تاماً، إن أية خلخلة في هذا التمكين، إنما تشير إلى ضعف في القيمة الفنية للعمل نفسه.

إن قضية المعنى الادبي ذات طابع تمييزي، فهي تسهم في تحديد مفهوم المتلقي في النظرية النقدية، وعلى ذلك كان الفصل الاول من هذا الكتاب يستجلي مسعى النظرية القديمة إلى فهم المعنى، على أنه معنى المؤلف، رام أن يلفت النظر إليه، ويوهم بحقيقته، وعليه فقد كانت هذه النظرية، تركز جهدها في إبراز عناصر الاستجابة التي ينطوي عليها شكل العمل الادبي، لقد وقفت هذه النظرية عند العلاقة بين المتلقي والادب، من حيث استجابة الاول، وانبناء الثاني على وفق طريقة تحقق تلك الاستجابة، وتمكن المعنى الادبي ولم تستطع هذه النظرية أن تتجاوز هذه الوقفة، وقد تابعت النظريات المتعاقبة الوقوف في

المكان نفسه، إلا أن التغيرات المعرفية التي حدثت في مطلع هذا القرن، قد اسهمت كثيراً في ظهور نظرية تتبنى تعديل مفهوم التلقي، والاتجاه به وجهة أخرى.

لقد كانت الاصول المعرفية ذات شأن في تأصيل الافتراضات التي اشتملت عليها نظرية تامة حول التلقي، تعد أحدث تطوير يجرى على النظرية النقدية، ذلك لأن الباحث يعتقد أن الافكار التي تحرك النظرية النقدية دوماً، هي ذات اصول في نظرية المعرفة: أي أن التحولات المعرفية، هي تحولات مؤثرة دوماً في نظرية الادب عامة، وذلك لأن الاساس النظري التجريدي الذي توفره نظرية المعرفة يغري منظّري الادب في البحث عن الاساس الملموس والمادي لتلك الافكار، ويسعى الادب- بأجناسه وأساليبه- إلى تحقيق الاساس المادي لتلك الافكار المجردة، إن محاولة العودة إلى تلك الاصول، تمكننا من وضع أيدينا على الاشكاليات التي تحرك نظرية الأدب، فالتميّز الكلي لمفهوم التلقي في الاتجاه المعروف بـ «جمالية التلقي» يستند إلى تلك الاصول في المقام الاول، فالنظرية القديمة لم تكن تعنى وهي تفسر معنى النص، بخبرة المتلقي، إنها تثبت ما تعنيه كلمات وتعابير النص، وكذلك ما توحي اليه، في حين أن الخبرة ترتبط على نحو وثيق ببنية النص واسلوب وجوده كما يعتقد رومان انغاردن، وهذه الاشارة التمييزية تحيل إلى فلسفة هوسرل الظاهراتية بصورة اساسية، ذلك أن هوسرل كان يحاول أن يبني المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض (القصدية)، أي أن الفهم يشترك في تكوين معنى الظواهر، وهذا الافتراض قد طوعته جمالية التلقي في مقترحاتها في تفسير الاعمال الادبية، وعلى ذلك فقد كان الفصل الثاني يعنى بتتبع التطور الذي حصل على كيفية تكوين «المعنى» في الفلسفات التي تنضوي تحت رداء فلسفة هوسرل، وقد كشف هذا التتبع عن ثراء في تطوير مفهوم القصدية عند هوسرل.

وإذا كانت جمالية التلقي قد ظهرت بسبب النزاع مع البنيوية ، والاعتراض على اقتراحاتها المتحدرة من أصول لسانية وعقلانية، فإن هذا النزاع قد طبعها بطابع إشكالي يستدعي الوقوف عنده، لمعرفة دوافع الافتراق بين المقاربتين، واكتشاف صيغة تزيح جانباً، الفكر الجدالي بين الطرفين، ومعرفة اجراءات عمل محددة تجعل من جمالية التلقي نظرية

نقدية، وليست مجموعة من الاعتراضات الموجهة، ذات الطابع الجدالي، وقد أشارت بداية الفصل الثالث إلى أن التعارض بين المقاربتين هو تعارض معرفي أصلاً، قبل أن يكون تعارضاً منهجياً، بين معرفة عقلية محضة تستند إلى منطق الاشياء في ذاتها، ومعرفة أخرى ترى أن الظواهر لا تحتوي على المضامين في ذاتها، بل إن الذي تنتجه الذات هو ما يبرز المعنى في حلّته الكاملة.

وقد فرضت منهجية البحث أن تلي هذه الفقرة، فقرة تختص ببسط الافتراضات المركزية عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر بوصفهما ابرز عنصرين أسّسا نظرية «جمالية التلقي».

فقد اعاد الأثنان توزيع مخطط التواصل، فأصبح المتلقي نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الادبي، وقد برهن الأثنان على العلاقة الدالة التي تربط القارئ بالادب، فذهب ياوس إلى أن تطور «النوع» الادبي يرتبط على نحو اساسي بما كان يسميه «أفق الانتظار» و «قطيعة الأفق» المشخصين عبر تاريخ التفسيرات المرافقة لظهور العمل، ووجد أن تفسيرات التلقي تسهم إسهاماً كبيراً في تطور النوع الادبي على النحو الذي أظهر فيه التعديلات التي جرت على مسرحية «أفيجيني» لـ «غوته»، واعتقد آيزر أن معنى العمل لا ينفصم عن «خبرتنا»، فأخذ يهتم بالبنيات النصية التي تستدعي نشاط «خبرتنا»، فارتبط في ذلك بتنظيرات رومان انغاردن بصورة رئيسية، لتركيز الاثنين على الجانب الجمالي في تكوين معنى أي عمل ادبي.

وبعد ظهور نظرية تامة في التلقي، فقد تعددت التسميات، بعضها اجتهادية تختص بتعديل المصطلح، والبعض الآخر، نابع من النظرية نفسها. وهكذا صرنا أمام مصطلحات كثيرة، فماذا نقترح –اذن– بإزاء هذا التدفق الاصطلاحي الذي يصل حد العشوائية؟. سبقت الاشارة إلى أن «التلقي» هو القاسم المشترك للنظريات النقدية كلها، وأن اضافة «النظرية» إليه لا تعطيه «تخصيصاً»، وأن مصطلح «القراءة» يبتعد كثيراً عما نقترحه، وذلك للشوائب السوسيولوجية، والبنيوية العالقة به، فإذا كانت السوسيولوجيا تعتقد أن القراءة نشاط اجتماعي يؤدي إلى رواج الادب، فإن البنيوية، كانت تهتم بوضع قواعد

للقـراءة، تمكننا من فك شـفرة النص على النـحو الذي أشرنا اليـه عند جوناثان كـوللر، ويشتمل مفهوم «الاستيعاب» على رغبة في التفسير والتجريب ويوكل إلى نفسه مهمة البحث عن وسائل لجعل استيعاب النصوص ممكناً.

أما مفهوم الاستجابة، فهو ذو أصول متحدرة من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الاجراءات الاساسية في المدرسة السلوكية، وعلى الرغم من عناية آيرز بهذا المفهوم إلا أنه يُعد – بالنسبة لنظريته– جزءاً من كل، وهو يستعمله بعد أن يفرغه تماماً من محموله النفساني، ويضخ فيه الافتراض الرئيسي لنظريته.

ويشير مفهوم «الاستقبال» إلى إشكال في ثلاث لغات أوروبية هي: الألمانية والفرنسية والانكليزية، على النحو الذي اشار اليه ياوس، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية والانكليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي، في حين أنه يتفرد بإشارة «جمالية» في اللغة الالمانية.

وقد اسهمت العربية باقتراح مصطلح جديد، هو مصطلح «التقبّل» ويتبنّى هذا الاقتراح الدكتور شكري المبخوت في كتابه «جمالية الالفة» ويتابعه في ذلك الاستاذ حاتم الصكَر. ولا يخفى أن هذا الاقتراح يتضمن «قَبْلية» تتعارض مع الاصل الابستيمولوجي (المعرفي) الذي أنضج هذه النظرية، فالتقبّل يعني انتاج موقف «قيمي» و «ذوقي» فهو لا يتحوّط بشكل كافٍ من اسقاطات الأحكام الذاتية، في حين أن نظرية «ياوس وآيزر» تتابع هوسرل في استبعاد قَبْليات الفهم.

أما مصطلح «الجمالية» وحده، فهو يختلط بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني على النحو الذي أشار اليه موكاروفسكي، في التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية، فهي تختلف عن الوظائف اللغوية كلها، فهي لا توجه اساساً إلى ظواهر خارج القول، ولكنها موجّهة إلى القول نفسه.

إن الاجراء الذي نقترحه هو تثبيت مفهوم «جمالية التلقي»، وذلك لاشارة هذه الجمالية الى هوسرل وانغاردن في دعوتهما إلى انتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة

للظواهر، ولاشتمال «التلقي» على العموم أولاً، وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه اعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والادراك ثانياً.

ولم يبرأ مفهوم «المتلقي» من الخلط ايضاً، واعتقد الكثيرون أن يتميز بوجود حقيقي له محدداته التاريخية، ومن هنا فقد نشأ الإشكال الذي طبع المصطلح بطابعه، فالمحددات التاريخية، تحدد الصلة بين المتلقي والنص، على نحو خاص، ويقتصر عمل النص في هذه الحالة، على أن يكون فعل تأثير وتكون الاستجابة عنصراً اساسياً في استمرار التواصل، فضلاً عن العامل الثقافي، وفي الغالب يخضع النص للتجربة النفسانية والسعي لتحقيق هدف ملموس، أخلاقي أو ثقافي، أو ترفيهي، في حين أن «المتلقي» في النظرية الالمانية لا يخضع لهذه المحددات وإنما يتمتع بشروط، أنضجتها فرضيات في نظرية المعرفة، ولذلك فإن صلته بالنص صلة معقدة، لأنها تتعلق بجعل المعنى الذي دوّنه المؤلف في كلماته وتعابيره يحيا من جديد (يتحقق)، كما أن المعنى يرتبط بفعل الادراك بصورة اساسية، لأن النص ينطوي على مجموعة من العلامات التي لا يتحدد معناها إلاّ بفعل الإدراك.، فقد كشف انغاردن عن أن النص يتضمن طبقة اساسية من طبقات تكوينه، هي طبقة المظاهر التخطيطية، أي المواضع غير المحدودة (الفجوات) وتابعه آيزر في ذلك الاعتقاد، وإذا اضفنا إلى هذا المتلقي عنايته بتطور النوع الادبي خلال فعل ادراكه وتلقيه، فإن الفارق سيزداد بين المتلقي الفعلي والمتلقي في النظرية الالمانية. إن المتلقي الفعلي يكشف عن فهم أولي ويكشف كذلك عن معاناته الدائمة لمعرفة ما يعنيه العمل الادبي، أما المتلقي الذي يعينه ياوس وآيزر، فهو الذي يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات المتعالية لتجربته في القراءة، وإن المتلقي الفعلي يقرأ الكلمات والجمل ويقصر قراءته على ذلك، بينما يعطي ياوس وآيزر للمتلقي دوراً في تطور النوع الادبي لأن ياوس يعتقد أن القطيعة بين الافق التاريخي للمتلقي، وأفق النص إنما تسعى باتجاه تطور العمل الادبي، فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقي، عن اشكال الاعمال السابقة، وتشكلاتها اللسانية، وبين المعايير التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهوره يؤدي إلى نشوء قيم جديدة تتعلق بالشكل، والتي اعتاد النوع أن يعالجها. لنضرب على ذلك مثلاً، لقد

الاربعينات على نمط شعري جديد سمي بـ «الشعر الحر» من خلال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ويُعد هذا النمط أحد الهزات العنيفة التي تعرض لها النوع الشعري، وقد كان المتلقي يسهم في اضعاف مبررات الشكل القديم، إذ أشار مؤرخو الادب الحديث إلى أن هذا الشكل لم يكن قادراً على أن يعبّر عن التطور التاريخي للذات، فهو يكشف عن فعل التاريخ فيه، إنه يتطابق مع معايير المتلقي بفعل الاعتياد الذي تكوّن منذ قرون، وقد جسدت لحظة ظهور العمل المطوّر رغبة المتلقي في تطوير النوع، فكانت لحظة الظهور هذه هي تعارض بين معايير الشكل القديم ومعايير الشكل الجديد، وإذا ما عرض العمل الجديد على أنماط التلقي فإن التعارض هو العلامة المميزة لهذا التطوير، ولذلك فإن افق انتظار القارئ هو المفهوم الذي استعمله ياوس لهذه الغاية، فيرى أن المؤلف حين يطور النوع، إنما يجعل الفجوة كبيرة بين المعايير السابقة والمعايير الجديدة. وهكذا فقد كان رواد الشعر الحر يصوغون افق انتظار المتلقي من خلال النمط الشعري الجديد، وكان المتلقي الفعلي يدوّن تلك القطيعة بين الشكل الذي اعتاد أن يقرأه، والشكل الجديد.

الفصل الأول

المعنى والاستجابة في النظرية القديمة

المبحث الأول
المعنى والاستجابة في الفكر السفسطائي

-١-

دور الذات في تشكيل المعنى

يتفق مؤرخو الفلسفة على أن ظهور السفسطائية في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد يُعدّ تحولاً في المعرفة في المقام الاول، وهذه الاشارة تنطوي على اهمية خاصة في الحديث عن «المعنى» عند السفسطائيين، لان هذا التحول المعرفي، كان يترتب عليه تحول في نظرية المعنى أيضاً.

لا ريب في أن الفلاسفة اليونان لم يتحدثوا عن المعنى بهذا التحديد — بوصفه نظرية — بل انهم كانوا ينزعون دوماً إلى وضع قوانين عامة، ليست للشيء بمفرده، وإنما للوجود كله. فلم يبحث الطبيعيون الاوائل في الماء أو الهواء أو النار بحثاً مختصاً بهذه العناصر في ذاتها، ولم يبحث الفيثاغوريون كذلك في الأعداد من الوجهة الرياضية فحسب، ولم يكن الايليون يبحثون في تجانس الشيء في ذاته، ولم يبحث الطبيعيون المتأخرون في العناصر الأربعة في ذاتها أيضاً، وإنما كانوا جميعهم يضعون هذه الموضوعات ضمن دائرة الوجود الكبرى. ويبحثون في العناصر على أنها علامات دالة.

وإذا كانوا قد تحدثوا عن الاشياء ضمن دائرة الوجود؛ فإن المعنى يرتبط بهذا الوجود أيضاً. ولذلك فإن الحديث عن الوجود— وهو الموضوع الأثير عند الفلاسفة اليونان— هو حديث عن المعنى في وجه من الاوجه. وبناءً على ذلك، فإن المعضلة الأولى التي واجهت الجدل الذي دار بين الايليين والسفسطائيين هي معضلة المعنى، هل هو في الشيء المتجانس الذي لا يطرأ عليه تغيير باعتقاد الأيليين؟ أم أن الذات تشترك مع ماهية الشيء وطبيعته في إنتاج المعنى، على ما ذهب إليه السفسطائيون كما سيتبيّن؟

إن الاتجاهات الاربعة في الفلسفة اليونانية قبل السفسطائيين قد أهملت دور الإدراك الحسي في المعرفة، وقد ارتقى ذلك الاهمال مرتقى عظيماً عند بارمنيدس (٥٤٠- ؟) الذي كان يرى أن ثمة طريقين للمعرفة: طريق الحقيقة (العقل) وطريق الظن (الحواس)(١) وقد رغب في الاول، ودعا إلى نبذ الثاني لأن العالم في نظره «موجود واحد، لا بالمعنى الذي اراده الطبيعيون حيث فرضوا موجوداً واحدا- ماءً أو هواءً أو ناراً- واستخرجوا منه كثرة الاشياء المتحركة، بل بمعنى أن العالم طبيعة واحدة ساكنة»(٢)، ففي اعتقاده ان العالم لو كان متحركاً «لكان هو وحركته اثنين، فإذن ليس هو متحركاً»(٣)، وذهب إلى أن الوجود «واحد، ثابت، كامل، واعتبر كل ما لا تتوافر فيه هذه الصفات- أي الوجود المتغير- وهماً وظناً من صنع الحواس»(٤)، وقد كان بذلك «اول فيلسوف جرّد مبدأ الذاتية»(٥) وهو المبدأ الذي كان أساس السفسطائية، وهو كذلك مبدأ الخلاف بين الايليين والسفسطائيين.

لقد اعتقد السفسطائيون- على لسان بروتاغوراس (٤٨٠- ٤١٠) بأن الإدراك الحسي هو أصل المعرفة، فالذي يظهر «لحواسي على أنه هو حَقّ تماماً مثلما يبدو لحواسك أنت أيضاً»(٦)، وأهمية هذا الرأي متأتية من أن ليس المراد مطلق الحواس، وإنما الحواس الفردية، أي الحواس في صلتها بالذات، فالحواس لا «تؤدي إلينا سوى أشباح زائلة»(٧) لأن المحسوسات في تغير متصل، ومقياس هذا التغير هو ما يظهر لحواسي في لحظة زمنية محددة، ولذلك فإن السفسطائيين تنبهوا إلى أهمية الإدراك الحسي الفردي في المعرفة، وقد تابعهم في هذا التصور فيما بعد الفيلسوف الألماني كانط في كتابه مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة، فهو يلتقي برأي بروتاغوراس في الادراك الحسي الفردي(٨)،

---

(١) ينظر: فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط: أحمد فؤاد الأهواني- ص ١٣٠ وص١٣٣.
(٢) دروس في تاريخ الفلسفة- يوسف كرم و ابراهيم بيومي مدكور- ص٧.
(٣) الطبيعة- ارسطو- ج١- ص ٢٢.
(٤) دروس في تاريخ الفلسفة- ص٨.
(٥) تاريخ الفلسفة اليونانية- يوسف كرم- ص ٣٠.
(٦) فلسفة الاخلاق- د. إمام عبد الفتاح إمام- ص٦٦.
(٧) دروس في تاريخ الفلسفة/ ٢٠.
(٨) ينظر: مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة/ ٧٨.

وفي الحقيقة إن الجزء الاول من الكتاب يتعلق بمفهوم القبْلية والإدراك الحسي الفردي وقد عدّ هذا الاعتقاد السفسطائي تحولاً في المعرفة في المقام الاول- كما اسلفنا- ونقضاً لما ذهب اليه بارمنيدس من أن الوجود غير منقسم لأنه (كلٌّ متجانس) ولانه (واحد متصل)(١).

وكان بارمنيدس قد دعا الى المعرفة العقلية المحضة، التي تبحث في الماهيات (الجواهر) الثابتة، فهو «يجعل المظاهر الحسية اثراً لحقيقة معقولة لا تدرك إلاّ بالعقل»(٢) فهو- إذن- يوحد بين الشيء والادراك العقلي التأملي لماهية ذلك الشيء، وكما هو معروف في تاريخ الفلسفة، إن السفسطائيين قد انتقدوا هذا التصور وقدموا بديلاً معرفياً يستند إلى خبرة الحواس في الادراك، وبينوا أن عمل الحواس ليس عملاً وهمياً كما اعتقد بارمنيدس وإنما هو أصل مهم من اصول المعرفة(٣)، وبه تدرك المتغيرات التي تطرأ على الاشياء، وبه نقضوا ايضاً، مبدأ الكل المتجانس الذي يكوّن معناه طبقاً لتجانسه، فقد وجد جورجياس (٤٨٠- ٣٧٥) أن هذا الوجود البارمنيدي لا وجود له، ولا يمكن نقله بالالفاظ لأننا ننقل للناس ألفاظنا ولا ننقل لهم الاشياء، وقد عضّدوا ذلك النقص بمقولة هرقليطس في التغير المتصل، الذي كان يعتقد أن الشيء المتجانس لا يمكن أن يكون حقيقة (لأنك لا تنزل مجرى النهر مرتين بشكل واحد لأن مياهاً جديدة تغمرك باستمرار)(٤) وقد كان هذا الاعتقاد بالتغير الدائم يسوّغ للسفسطائيين لكي يجعلوا «المعنى نسبياً وأن يدحضوا قانون الوحدة وعدم التغير عند الايليين، بالكشف عن الشيء ونقيضه في ذاته، كما في مثال هرقليطس، فالنقيضان (يوجدان معاً وباستمرار وأن الاحساس وحده يدرك هذا التضاد، وهذا التغاير يختلف بأختلاف الافراد ويعتمد عليهم (٥).

يبدو أن السفسطائيين كانوا يرجحون (طريق الظن) الذي قال به بارمنيدس وهو الوجه الآخر للحقيقة، فجعلوا (الظن)-وهو مفهوم يقترب كثيراً من التأويل مدخلاً اساسياً

---

(١) ينظر : مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة ص٧٨ .
(٢) فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط- ص ,١٣٩
(٣) المصدر نفسه، ص١٥٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٦.
(٥) الفكر اليوناني قبل أفلاطون، ج١- حسين حرب- ص ٨١.

لتحقيق غرضهم في جعل (المحتمل) حقيقة واقعة، وقد نشطت فلسفتهم الاقناعية على هذا الاساس وعلى هذا كان ذلك النشاط في جعل المحتمل حقيقة عن طريق الاقناع، أصلاً مهماً من أصول التأويل(١)، وتعود فكرة المحتمل- التي طبقها السفسطائيون في الخطابة- إلى نظرية بروتاغوراس في المعرفة، وهي تشدد على دور الذات في إنتاج المعنى لأن:

١- الاحساسات صادقة وهي معيار الحقيقة، فقد ردّ انكساجوراس على زينون بعدم وهمية الاحساس لأن الحواس حقيقية(٢).

٢- المعرفة نسبية، لأن بروتاغوراس يعتقد أن (الاشياء هي بالنسبة لك كما تبدو لك، وبالنسبة لي كما تبدو لي، وأنا وأنت ناس).

٣- الوجود متوقف على المدرك لأن الانسان مقياس الاشياء جميعاً(٣).

لقد كان ظهور السفسطائية- وهذه حقيقة تاريخية دالة- تحولاً معرفياً كما سبقت الاشارة، فقد قدّم الطبيعيون (كل ما يستطيعون تقديمه بالعلم الطبيعي ليجعلوا العالم الطبيعي معقولاً ومفهوماً، فانتهوا الى نتائج صريحة التناقض مع خبرة الحواس ومقتضيات الحياة اليومية)(٤) وكان الدين قائماً على اساس ميثولوجي، وكانت فكرة الالوهية مشتتة بين تعدّد الآلهة(٥)، ولم يكن الادب بعيداً عن تلك الاساطير، وقد ارتبطت فكرة الفن بالإلهام الإلهي المقدس(٦)، وعليه فقد كان دور الانسان مهّمشاً في تكوين اعتقاداته الذاتية المرتكزة على قوة الفهم الحر، فأراد السفسطائيون أن يعيدوا المركزية اليه، ومن هنا جاء اعتقاد بروتاغوراس (ان الانسان مقياس الاشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد)(٧). كان هذا التصور من الاشارات المبكرة في جعل

---

(١) يقيم الفيلسوف الالماني (غادامير) صلة بين الخطابة السفسطائية والتأويل، ينظر: فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوحجيا- هانز جورج غادامير- مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣/ ١٩٨٨.

(٢) فجر الفلسفة اليونانية- ص١٥٤.

(٣) المصدر نفسه- ص٢٦٥.

(٤) العلم والاغتراب والحرية- د. يمنى طريف الخولي- ص ١٠٤- ١٠٥.

(٥) ينظر تفاصيل ذلك في : (تاريخ الادب اليوناني) د. محمد صقر خفاجة ص ١٣-١٤.

(٦) ينظر: محاورة فايد روس ص ١٠٥، حيث يرجع سقراط إلهام الشعر إلى ربات الشعر.

(٧) فجر الفلسفة اليونانية- ٢٦٤.

الذات طرفاً في انتاج المعنى، لأنهم اعتقدوا أن الاشياء في تغير دائم، وأن مقياس هذا التغير هو الانسان على ما يبدو له وعلى ما يظن.

وطبقاً لما تقدّم، يمكن القول أن السفسطائيين قد أبرزوا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الاشياء، فأفترضوا أولاً أن الاشياء متغيرة، وعضّدوا ذلك بمقولة هرقليطس، وأن ادراك هذا التغير هو إدراك نسبي، لأنه مرتبط بحواس الانسان، الذي هو مقياس الاشياء جميعاً وقد طبقوا تلك التصورات العقلية في ميدان الخطابة، فوجدوا ان ما هو محتمل يحتل مكانة بارزة في موضوع الخطابة، ويتطلب التوجه اليه مباشرة، كذلك أن الخطابة نفسها قابلة لأن تتشكل على وفق المنظور الذاتي في تحقيق الاقناع، وهو شكل من اشكال الاستجابة عندهم.

-٢-

الاستجابة في شكل الخطابة

كان السفسطائيون يتنزلون منزلة مهمة في فن الخطابة (الريطوريقا) وكان هذا الفن يعكس تصوراتهم المعرفية، فقد ارادوا أن يعطوا تلك التصورات طابعاً ملموساً، فكانت الخطابة تحمل هذا الطابع، وقد أسسوا تقاليد هذا الفن فوضعوا المستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الاول هي اقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أول أصل من أصول الاستجابة.

وقد حفزنا ذلك لنتبين العلاقة بين التصور المعرفي المجرد، والتجسيد الملموس في الوقائع الفنية. إن الخطابة- كما يعتقد جورجياس- هي فن القول(١) الذي غايته الإقناع، ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع لأن غايتها اقناعه ببنيات مصنوعة قصداً لتحصيل الاستجابة.

---

(١) تنظر محاورة جورجياس- ص ٣٧.

ولم يبرأ موضوع الخطابة من تلك القصدية، فبالغوا من أجل ذلك في إبراز الجانب العاطفي عن طريق إيماءات اللغة وسحر تراكيبها، وبرهنوا على كل ما هو محتمل في أية قضية(١)، فقد كان بروتاغوراس يعتقد أن (أي رأي مهما كان غريباً، فإنه يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليه البرهان فأقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للانسان محتملاً وصحيحاً)(٢)، وقد كشفوا عن طريق الخطابة، أن القانون القضائي عندهم لا يتحوط بمعنى قار، مكتمل بذاته، وليست فقراته تستمد قوتها من الفاظه الموضوعية فحسب، وإنما القانون تشريع واقع بين الفاظه الموضوعة وقدرة الذات على البرهنة على ما هو محتمل، فحفزوا بذلك مقدرة التأويل عند المتلقي ووضعوا اول محاولة لفهم المعنى علي اساس نسبي، يشترك الموضوع بطرف وتشترك الذات بطرف آخر.

لقد كانت الخطابة خلاصة تصوراتهم الفلسفية، فقد كانوا يعتقدون أن فن الخطابة هو الحكمة وهو المعرفة كذلك(٣).

وقد تحوّل السفسطائيون بذلك، كما يقول الفيلسوف الالماني مارتن هيدجر إلى (جماعة تجهد نفسها للوصول إلى الحكمة، ومن خلال هذا الجهد اثاروا في الاخرين الرغبة في الوصول اليها، كما أنهم سعوا للحفاظ عليها حية ونامية)(٤).

لقد ركب السفسطائيون من اللغة اشكالاً تقوم بعملية التواصل والتأثير والاقناع، وما يهمنا في هذا الموضوع من الكلام هو انهم احالوا عملية انتاج الاشكال إلى العقل(٥)، فتصرفوا بحرية أكثر في انتاج خطابهم اللساني لكي يضمّنوا خطبهم القضائية بنيات لها

---

(١) (الادعاءات المحتملة) هي أحدى الطرق الخطابية كالمقدمة والسرد والشهادة والبراهين والحجة وحاشية الحجة، فهي اذن- بنية خطابية. ينظر ص ١٠٨ محاورة فايد روس.

(٢) فلسفة الجمال- د. اميرة حلمي مطر- ص ١٥.

(٣) ينظر: تطور الفكر الفلسفي- ثيودور اويزرمان- ص ٢٠.

(٤) ما هي الفلسفة- مارتن هيدجر- ترجمة د. جورج كتورة- مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٤/ ١٩٨٨- ص ٢٧.

(٥) يرى جومسكي (ان خبرة مناسبة ومستمرة تستثير ملكة اللغة التي بدورها تخلق قواعد تولد جملاً ذات خواص شكلية ومعنوية)، وينظر: تأملات في اللغة- ص.

قدرة التأثير، وهي موجهة الى المتلقي على نحو قصدي، لذلك فقد وجد سقراط أن الخطابة عندهم هي (فن ينتج التمويه)(١) وكان ذلك جوهر خلافهم مع سقراط، فالتمويه الذي يحدث على مستوى الشكل يرى السفسطائيون أنه وسيلتهم في مخاطبة وعي المتلقي لإحداث التأثير والاقناع بينما يرى سقراط أن (الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي النفس به)(٢)، وعلى اية حال فإن الخلاف يبدو من وجهة اخلاقية لا غير، لأن التمويه الحاصل على مستوى الشكل في النص الخطابي هو لخلق الاستجابة (Re-sponse) بينما مضاعفة التأكيد على الحق بوصفه فعلاً متجسداً في الطبيعة وفكرة لا تتناقض مع هذه الطبيعة، في نص خطابي آخر هي لخلق الاستجابة ايضاً، بدليل أن سقراط يروي في محاورة مينكسينوس خطبة لـ «اسباسيا»* تمتدح فيها الفضيلة في شهادة الابطال، وتقرنهم بالارض وتصف مديح الآلهة لهذه الارض، وهذا هو نموذج الخطبة الذي يدعو اليه سقراط فيقول (انه بواسطة الكلمات المنمقة يمكننا تخليد ذكرى الافعال النبيلة وأن نرفع من شأنها في اذهان المستمعين)(٣)، فالاختلاف– اذن– هو في الوسائل التي تحقق الاستجابة، فالسفسطائيون كانوا يعتمدون اللغة في ذلك بينما كان سقراط يدعو إلى مضاعفة الحق والفضيلة، وأفلاطون نفسه الذي وقف بوجه السفسطائيين وطرائقهم في التأثير كان يتبنى شكلاً دون آخر لضمان التوصيل والاستجابة والاّ بماذا نفسر (المحاورة) بوصفها شكلا عدل اليه افلاطون في انتاج نص فلسفي فكان غرضه من شكل المحاورة (تكوين قارئه (تطهيره) من ظنونه واحكامه المسبقة المتناقضة ليرقى تدريجياً بعد ذلك من المحسوس إلى المعقول، بدون أن يتردد في القيام بكل (الانعطافات) الضرورية لتمكينه من تأسيس فعله على مبادىء ثابتة وصالحة، والتوافق مع الطبيعة العميقة للواقع، وشواغل كهذه تستلزم بنية المحاورات)(٤).

---

(١) مدخل لقراءة افلاطون ص ٤٥، انظر محاورة فايدروس ص ١٠٩– حيث يرى سقراط أنهم رأوا أن للمظهر قدراً يفوق الحقيقة.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

* اسباسيا: هي معلمة سقراط

(٣) محاورة مينكسينوس– ترجمة د. عبد الله حسن المسلمي ص٥٤.

(٤) معجم الفلاسفة– جورج طرابيشي– ص ٦٥– ٦٦.

لقد رسخ السفسطائيون مبدأ الاستجابة ليصبح قاعدة عامة لفن الخطابة، حتى أن هيجل كان يرى أن الخطيب (ليس عليه فقط أن يلبي متطلبات ملكة الفهم بأقيسة منطقية واستنتاجات بل بوسعه أيضاً أن يحل لنفسه صدم عواطفنا وايقاظ اهوائنا واجتذابنا واستغلال قدرتنا على الحدس، وبالاختصار أن يلجأ الى جميع طاقات الروح ليهز مشاعرنا وينتزع تأييدنا)(١) وقد أراد السفسطائيون أن يستخدموا (شكل الخطاب وبنيته بأعتباره الوسيلة الأجدى والأنجع في إثارة اهتمام غير ذي طبيعة فنية)(٢) وهذا هو الفرق بين فهمهم للخطابة وفهم سقراط، فبينا يرى جورجياس أن البيان- وهو طريقة مضاعفة شكل الخطاب- ينتج (اقناع عقيدة)(٣)، فإن سقراط يرى أن البيان لابد أن يكون(إقناع علم)(٤) في المقام الاول وواضح مما تقدم أن جورجياس يخاطب وعي الآخر من خلال شكل الخطاب وبنيته فيخلق بذلك اعتقاداً بموضوع الخطاب، وهو في ذلك ينسجم مع تصورات السفسطائيين، فخلق الاعتقاد عند الاخر هو مهمة السفسطائي الجوهرية يصل اليها بوساطة الاستعمال الحر لأشكال اللغة، فكسب الاعتقاد وخلق التأثير هما الغاية من الوسائل البيانية التي تستند عليها الخطابة السفسطائية، وهكذا كان اعتقاد بروتاغوراس الذي أشرنا اليه في صحة أي رأي مهما كان بمجرد البرهنة عليه، وهكذا كان اعتقاد جورجياس ايضاً في الجدل المحض، فالمهم عندهم هو الكشف عن المعنى الآخر للاشياء، أي الاشياء التي تحمل متناقضاتها بذاتها بحسب اعتقاد هيجل، ثم التوسل بطريقة من الطرائق المتعددة لجعل هذا المعنى حقيقة راسخة في ذهن متلقيه، ولذلك فهم قد وجدوا أن (للمظهر قدراً يفوق الحقيقة)(٥) واستطاعوا (بقدرة الكلام أن يظهروا الاشياء الصغيرة كبيرة، ويجعلوا الكبيرة تبدو صغيرة، ويقلبوا الجديد عتيقاً ويبعثوا* على العكس

---

(١) فن الشعر- هيغل- ج٢ ص٤٧.
(٢) المصدر نفسه، ٤٩.
(٣) محاورة جورجياس- ص ٤٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٤٣.
(٥) محاورة فايدروس- ترجمة د. اميرة حلمي مطر- ص ١٠٩.
* في الاصل: يبعثون، وهو خطأ.

من ذلك الجدة في القديم)(١)، فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد، حيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته وكوّنت اعتقاده بموضوع الخطاب.

لقد فسّرت كثيراً من الظواهر البلاغية والاسلوبية عند السفسطائيين في اولى استعمالاتها على أنها كانت موجهة علي نحو قصدي للتأثير في المستمعين، فقد روى احد المؤرخين الاغريق أنه (بعد أن وصل جورجياس إلى اثينا وسمح له بأن يخطب في الناس تحدث في موضوع الاتحاد بأسلوب من البراعة الغريبة سبى بها عقول الجمهور واستمال الناس بفصاحته، وقد كان اول من استعمل استعمالاً مدهشاً أشكالاً من الصنعة كالطباق والجناس والتقسيم والتنويع ومختلف انواع البديع مما وقع على الناس في تلك الايام موقع الجدة والاستحسان، ولو انه يبدو هذه الايام متكلفاً ومصنوعاً بشكل يثير السخرية)(٢) ويبدو أن السفسطائيين كانوا على وعي تام باستعمال المدهش في بنيات التعبير، فقد كان ايسوقراط (تلميذ جورجياس) يؤكد أن تكون الأفكار (مزينة بعدد من المجازات المدهشة)(٣).

—٣—

ذاتية المنطوق اللغوي

أن الوجود المتجانس والمتّحد بلا تغيير الذي تحدّث عنه بارمنيدس والذي وجد أن لا طريق سوى طريق العقل للوصول اليه، لم يكن وجوداً حقيقياً عند جورجياس، لأننا لا نستطيع إيصال فحواه باللغة وحدها لأن (ألفاظ اللغة إشارات (...) ليست مشابهة

---

(١) محاورة فايدروس- ص ١٠٩.
(٢) في النقد الادبي- وليام. ك. ويمزات- كلينث بروكس- ج١- ص ٨٩.
(٣) المصدر نفسه؛ ص٩٩.

للاشياء المفروض علمها فكما أن ما هو مدرك بالبصر ليس مدركاً بالسمع، والعكس بالعكس، فإن ما هو موجود خارجاً عنه مغاير للألفاظ، فنحن ننقل للناس ألفاظنا ولا ننقل لهم الاشياء)[١]، فألفاظ اللغة في نظرهم ليست بريئة من الاحساسات الذاتية، حتى تستطيع أن تصور ذلك الوجود الموضوعي الذي اعتقد به بارمنيدس، وما دام (لا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو أن يوصف بالضبط.. لأن كل شيء في تحول مستمر)[٢] سواء أكان ذلك التحول في المادة فعلاً أم في الذات، فإن اللغة ستعمل على إظهار المعنى كونه قيمة ذاتية لأننا ننقل للناس ألفاظنا بما منعكس عليها فليست هناك مشابهة بين الاشياء والالفاظ، فإذا كنا ننقل للناس الفاظنا ولا ننقل لهم الاشياء، فهل يعني ذلك أن اللغة قاصرة عن قياس المحمول الدلالي للاشياء؟ إن هذا الموقف يثير الريبة حقاً، فهم كانوا منتجي اللغة التعبيرية، وكانت وسيلتهم في الإقناع وتغيير الاعتقادات، وعن طريقها استطاعوا (أن يصلوا الى توكيد كل الآراء)[٣]، ولذلك فإن موقفهم ليس من اللغة ذاتها، وإنما المعنى منظور اليه من خلال اللغة وحدها، وهذه- في الحقيقة- حيرة بعض الفلاسفة، فأفلاطون- مثلاً- كان يرى أن اللغة (لا تؤدي إلى التعبير الصحيح عن حقائق الاشياء)[٤] وكان كراتيلوس يشك في اللغة على نحو يثير الإستغراب حتى أنه «استهجن الكلام برمته وبدأ بالتفاهم مع محدثيه بالإيماءات فقط)[٥]، لأن أي تركيب لغوي لا يبرأ من تأثير الذات، وفي اعتقاد سقراط أن (للاشياء حقيقة ثابتة تختص بها ولا علاقة لهذه الحقيقة

---

(١) تاريخ الفلسفة اليونانية- يوسف كرم- ص ٤٨- ٤٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٣) أفلاطون- عبد الرحمن بدوي- ١١٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ١١٧.
(٥) سقراط وآراؤه في الأسماء- روي هاريس-وتولبت جي تيلر/ آفاق عربية ١١-١٢/ ١٩٩٤، ص ٣٨.

بناء، ولم نكن سبباً في وجودها)(1) وتختصر هذا الصراع قضية الاشياء والكلمات، فبينما تحافظ (الاشياء) على كيانها الخاص، فإن اللغة تحمل آثار مستعملها فهي تصف الاشياء من منظور ذاتي، وإن تراكيبها واشاراتها تفسر من منظور ذاتي أيضاً، فقد وجد الفيلسوف الفرنسي (مونتاني ١٥٣٣- ١٥٩٢) إن (معظم أسباب الخلاف في العالم يعود الى التباسات هذه اللغة)(2).

إن هذا الفهم للسفسطائيين الذين طوّروا نمطاً من الخطابة كان مبنياً على معرفة فعل الذات في أي منطوق لغوي، ويترتب على هذا نسبية المعنى لأي تركيب يصف الاشياء، ويعني ذلك أن التأويل نشاط ضروري لأية محاولة للفهم والادراك ويترتب على ذلك ايضاً أن العقل يقوم بكامل دوره في انتاج أشكال غير منتهية، لها القدرة على تكوين الاستجابة.

إن هذا التقبّل الذي أسفرت عنه اللغة عبر صيغها وأساليبها، يجعل الذات محوراً أساسياً في تكوين معنى أي منطوق لغوي يصف العالم الخارجي، ومحوراِ أساسياً أيضاً في فهم المعنى، أقصد بالمعنى عندما يكون فعلاً لنشاط الذات في الفهم، فالمنطوق اللغوي- اذن- تركيب غير محايث من حيث الصياغة والفهم وقد كان هذا الفهم بطبيعة اللغة، يقوي اعتقاد السفسطائيين بأن الانسان مقياس الاشياء جميعاً، و انسجاماً مع هذا التصور ذهبوا إلى أن اللغة (يجب أن تكون مطاوعة وأن تكون صالحة لتقرير جميع الآراء، تستطيع أن تثبت المعاني والافكار كما تستطيع أن تثبت أضدادها بالأدلة الخطابية وبوسائل البلاغة الخلاّبة)(3).

وعليه فقد كانت مادة اللسان تتشكل على وفق نظام خاص، قادر على حمل الرؤية الذاتية للسفسطائيين، الموجهة- قصداً- لإحداث التأثير فالاستجابة فالاقناع.

---

(1) المصدر نفسه، ص٤٠.
(2) مونتاني، حياته، فلسفته- منتخبات/ اندريه كريسون/ ص ٩٧.
(3) النقد الادبي عند اليونان- الدكتور بدوي طبانة ص٣٠.

إن المظهر الاساسي الذي يبدو على مادة اللسان تلك، هو إنها تتغير تغيراً مقصوداً في بنياتها الاصلية، لكي تكون قادرة على إبراز الجانب المؤثر في المعنى.، وقد حرص السفسطائيون على أن تكون المادة موسومة بطابع التأثير.

البنيات اللسانية للاستجابة

كان الخطاب السفسطائي يعتمد مادة اللسان بوصفها بنية مخاطبة مؤثرة، ذات طابع سحري، وقد استفاد السفسطائيون- وهذه حقيقة ربما كانت غائبة- من الشكل اللساني للأساطير التي كانت تعدل إلى اللغة التشخيصية، لتصور القوى الغيبية المرعبة وتجسم الاخطار لتضمن بذلك هيمنة الآلهة وخضوع البشر. وقد بالغ السفسطائيون في اشتقاق هذه الاشكال من جهة، وإخراجها من سياقها الميثولوجي الطقسي إلى سياق بشري صرف كتضمينها البلاغة القضائية، ولذلك فقد عيب على جورجياس تماديه في التشخيص عندما وصف (الحيوانات المفترسة بالقبور الحية)(١) وعدّ ذلك وصفاً أجوف من العاطفة، فـ (جورجياس) على عادة السفسطائيين كان يضخم الشكل التعبيري وكأنه غاية بذاته، وهذا ما كان موضع نقد شديد من خصوم السفسطائيين. لقد انتبه أخيراً إلى المادة اللسانية في الميثولوجيا، فوجد ماكس مللر ان (الخرافة مرض لغوي... فعندما نقول أن الشمس تحاول اختراق الغيوم، وأن الرياح تهز الاشجار، وأن الاشجار تنحني تجاه الرياح فإننا نقع في عادات لغوية تهيئنا لتشخيص هذه الاشياء الجامدة وهذا يؤدي مباشرة إلى نمو الاساطير)(٢). وقد قام السفسطائيون بإجراء عملي لاحياء الشكل اللساني في الميثولوجيا وتوظيفه بوصفه بنية استجابة، وذلك بإحياء الريطوريقا إذ (عملوا على بلورتها وشد الانتباه اليها كفّن)(٣) وهذا يستدعي بالضرورة أن يتضمن الكلام صيغاً لسانية اكثر تأثيراً وجلباً للانتباه وترسيخ الاعتقاد، وقد كانت هذه الصيغ تبين حقيقة موقفهم من اللغة التي كانت اساس نظريتهم الجمالية، فقد كانت اللغة في نظرهم هي الجمال نفسه، فقد كان جورجياس يعتقد أن البيان هو (اعظم وافضل الامور الانسانية(٤))، وقد قلنا أن البيان

---

(١) سمو البلاغة- لونجينوس/ ص ٤٢- ضمن كتاب أسس النقد الادبي الحديث ج١- مارك شورر جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي.

(٢) العلاقة بين اللغة والفكر- د. عبد الرحمن حماد . ص٢١.

(٣) محاورة مينكسينوس- افلاطون- مقدمة د. عبد الله حسن المسلمي، ص ٩٥.

(٤) محاورة جورجياس- افلاطون ، ص ٣٩.

السفسطائي المبالغ فيه كثيراً هو طريقة في مضاعفة الشكل لضمان التأثير، ويقترب هذا الشكل من الفن بوصفه إيهاماً لا حقيقة، ولذا فقد قيل عن جورجياس أنه قدّم (نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم)(١) وقد بسّط آراءه الجمالية هذه في مؤلفيه (الدفاع عن بالاميد) و (الدفاع عن هيلينا) وأهم ما جاء في مؤلفه الثاني (هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة في النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الانسان إرادته إلى حد ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام، ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طروادة مع الامير الجميل (باريس) مثلاً لأثر هذا السحر في النفس البشرية)(٢)، وقد كان جورجياس ينبّه الى كيفية حصول الأثر بالصيغ اللسانية التي لا يقف تأثيرها (عند حد الاقناع العقلي بل يصل إلى اثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات)(٣) فقد عرّف جورجياس المأساة انها (شعر موزون يسحر الالباب ويستولي على الناس ويقنعهم ويثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات التي يصورها ويبعث فيهم الشفقة عليها)(٤).

لقد كان (شكل) الخطاب السفسطائي هو موضوع الإشكالية، فهم كانوا يقيّمون خطابهم من منطلق (الفن) بينما كان خصومهم يقيّمونه من منطلق (الحقيقة)، وأن هذا الوعي بطبيعة الشكل ووظيفته جعل جورجياس يهتم كثيراً (بصياغة العبارة واختيار اللفظ واستعمال الكلمات الشعرية)(٥)، وكان يعتقد أن استعمال الأضداد هو خير وسيلة لتقوية التركيب ولذلك أكثر من استخدام الاضداد في خطبه وحاول قدر الامكان أن يبدأها وينهيها بنغمات متشابهة ويجعلها متساوية المقاطع)(٦) شأنه في ذلك شأن السفسطائيين

---

(١) فلسفة الجمال- د. اميرة حلمي مطر- ص ١٦.
(٢) المصدر نفسه- ص ١٦ .
(٣) المصدر نفسه - ص١٦ .
(٤) محاورة بروتاغوراس- مقدمة محمد كمال الدين على يوسف- ص ١٨.
(٥) تاريخ الادب اليوناني- د. محمد صقر خفاجة- ص ١٤٠.
(٦) نفسه/ ١٤١

جميعهم إذ كانوا (يعتمدون الالفاظ المشتركة تلك التي تأخذ* اكثر** من معنى، يلعبون بمعانيها المختلفة فيبهرون السامع)(١)، والآن لنتساءل لماذا يلح السفسطائيون على اهمية إقناع المتلقي من خلال مادة اللسان دون سواها؟.

نحن نعلم أنهم كانوا يعتقدون أن الاقناع لذاته هو فن، بل أن بروتاغوراس يعدّه الحق بعينه(٢)، وهذا بدوره يستدعي شيئين:

الاول: مجالدة اللغة للكشف عن صيغ لسانية أكثر تأثيراً.

الثاني: الاشارة الضمنية الى المتلقي من خلال شكل مادة التعبير.

وعلى هذا فإن الإقناع هو بنية تواصل، فالذي يقوم بدور المقنع يضاعف من شكل مادته اللسانية ليضمن حصول التواصل، والذي يقع عليه فعل الإقناع يحس بتماسكه الداخلي مع شفرة التعبير، فالمهم عند السفسطائيين هو ضمان تواصل الآخر من خلال اقناعه من خلال مادّة اللسان التي لها قابلية التشكّل بطرائق مختلفة، لينسجم ذلك مع نسبيتهم لأن الوجود المتغير، والقوانين الخاضعة لوجهه النظر البشرية، واطلاق العقل في المبالغة باشتقاق الأشكال والصور والتشابيه، كل ذلك ينسجم مع طبيعة اللغة المطاوعة، وقدرتها على تصوير عالم الخداع في العمل الفني، والسفسطائيون يعولون كثيراً على عالم الخداع الفني، فيذهب جورجياس إلى أن الذي (يَخدع اكثر عدالة ممن لا يَخدع، والذي يَخدع أشد حكمة ممن لا يَخدع)(٣)، واراد (بلوتارخ) أن يفسر سبب اعطاء الاساطير والعواطف قوة خادعة(٤)، فوجد ذلك في مقولة جورجياس الآنفة فالأساطير–

* في الأصل: تؤخذ، وهو خطأ لانه لا داع لبناء الفعل للمجهول إذا كان المفعول موجوداً.
** في الاصل: على اكثر، وهو خطأ ايضاً، لأن الفعل متعدّ بنفسه.
(١) دروس في تاريخ الفلسفة.– ص١٢.
(٢) ينظر: فلسفة الجمال، ص١٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٤) المصدر نفسه، ص١٧.

كما اسلفنا- بحسب ماكس موللر تنشأ على أساس لغوي، فالقدرة العقلية الكامنة في اللغة، تتيح المجال لاشتقاق الاشكال فتؤدي المجازات التشخيصية إلى تهويل المنظر[1]، ومن ثم إلى نمو الاساطير، فالقوة الخادعة في الاساطير المبالغ فيها كثيراً هي البحث عن طرائق تجسيد مُوهمة على نحو بارع، ومن ثم تحقيق الاقناع، ومن هنا فإن (العدالة) و(الحكمة) في مقولة جورجياس هي القدرة على انسجام الخطاب ذاته، فيوهم المتلقي بحقيقة الخديعة.

(١) اشرنا إلى ذلك في فقرة سابقة.

المبحث الثاني

الاستجابة في بويطيقا ارسطو

-١-

الشكل والمعايير

كان الشكل وما يزال– هو المعضلة المطروحة دائماً في نظرية الآدب، لأنه يتغير باستمرار، ويؤدي هذا التغيير وظيفة، تتصل في إحد وجوهها الرئيسية بالاستجابة، وقد طرحت هذع المعضلة أصلاً في نطاق الفلسفة اليونانية، وما زالت إلى اليوم تحظى بعناية الدراسات الادبية.

لقد كان افلاطون (٤٢٧– ٣٤٧) يعتقد أن ثمة أشكالاً ثلاثة:

الاول: الشكل المجرّد، ومثاله فكرة السرير في عالم المثل، فصانعه إنما يصنعه (لأجل الاستعمال طبقاً للمثال)(١).

الثاني: الشكل الحقيقي، ومثاله السرير الذي يصنعه النجار في الواقع.

الثالث: الشكل الحاكي، ومثاله السرير الذي يرسمه الرسام، وبناء على ذلك فإن (الشاعر التراجيدي المحاكي أيضاً وكغيره من المقلدين يبعد ثلاث مراحل عن اللّه وعن الحقيقة)(٢).

وما دام الشكل المجرد عند افلاطون هو الاصل، فإن الأشكال الاخرى لا ترقى اليه في أي حالٍ من الأحوال.

---

(١) الشاعر في الجمهورية– افلاطون– ضمن كتاب: النقدُ أسس النقد الادبي الحديث/ ١٥.
(٢) المصدر نفسه– ص١٨.

ومن خلال هذا التصور، نشأت معضلة المحاكاة عند افلاطون، وأرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) بوصفها قانوناً للخطاب، فقد وقف الاثنان من الشعر موقفاً مختلفاً، مقارنة بين عالمين: عالم الحقيقة (عالم المثل والافكار المجردة عند افلاطون)... وعالم الخيال (العالم الرمزي عند ارسطو).

لقد اعتقد افلاطون ان الحقيقة (المثل) هي الاصل النقي، وأن الفن يشوّه باستمرار هذا النقاء، لأن الشعر (وهو موضع انتقاد افلاطون العنيف) يبتعد عن الحقيقة- كما مرّ آنفاً- مرتبتين، فهو تقليد للتقليد، وهو تصوير للواقع (الشيء الموضوعي) الذي هو بدوره تقليد لعالم المثل والافكار، العالم المجرد الذي تعود اليه صور الاشياء كلها.

أما ارسطو فقد انتقد بشدّة هذه النظرية، وبيّن ان (المادة جزء من المحسوسات، فلا يوجد انسان مثلاً إلاّ في لحم وعظم، ولا شجر إلا في مادة معينة، فإذا فرضنا المثل مجردة من كل مادة كانت معارضة لطبيعة الأشياء التي هي مثلها وإذا فرضناها متحققة في مادة صارت محسوسة جزئية، أي معارضة لصفات المثل عند افلاطون، الحجة الثانية: إن من المعاني الكلية ما يدل على اشياء موجودة بغيرها فلا يمكن أن يقابلها مثال، كيف يمكن ان يوجد مثال للمربع او المثلث او اي شكل رياضي، والشكل شكل شيء بالضرورة، أي موجود مع شيء لا بذاته)(١)، ولذلك فإن المحاكاة عند ارسطو تختزل الشكل الاول، الشكل المجرد عند افلاطون، إلى نوعين: الشكل الطبيعي (أي الشكل في الواقع)، والشكل المحاكي، وعلى ذلك فإنه أقام نظام المحاكاة مقارنة بنظام الطبيعة كما سنشير إلى ذلك.

وبسبب ذلك فقد قيّم المحاكاة على أنها فعل ذاتي خاص، واستجابة لدافع نفسي (سايكولوجي)، لأن الشعر في اعتقاده قد (نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجدون لذّة في المحاكاة)(٢)، فهي- اذن- شكل قائم برأسه تؤدي وظيفة التطهير وعلى ذلك فإنها ضرب من الابداع، أما افلاطون فقد كان يقيم المحاكاة- كما ذكرنا آنفاً- من منظور مثالي مجرد، وأن الفرق بين التقييمين هو ان افلاطون عدّ المحاكاة تقليداً، وليس لها القدرة على الخلق، الذي هو من طبيعة الصانع الاول(٣)، الذي يمتلك المقدرات الميتافيزيقية كلها.

---

(١) دروس في تاريخ الفلسفة، ص٢٨.

(٢) فن الشعر، ص ١٢.

(٣) يقصد افلاطون بالصانع الاول هو الله تعالى، تنظر الجمهورية، ص٤٢٤.

• إن المحاكاة عند أرسطو هي تكوين عالم رمزي وخيالي، فضيلته أنه لا يقلد الاصل المثالي عند افلاطون، لأن ذلك الاصل إنما هو محض افكار، بينما هو عند أرسطو فعل واقع وملموس، والمحاكاة عند افلاطون تشوّه ذلك الاصل، لأنّها تقوي الغرائز، بينما هي عند ارسطو تؤدي إلى التطهير من الانفعالات الضارة، فالفرق بينهما هو أن احدهم كان يعلم أن المحاكاة عالم خيالي، ومن خلال هذا العالم يؤدي الفن وظيفته، وعلى النقيض من ذلك كان افلاطون يرى في هذه (الخيالية) صفة تشويه ضارة، فقد تضاربت اقواله عن (قيمة الفن واختلفت وكان اقسى احكامه على فن عصره أنه محاكاة غايتها اثارة اللّذة وتمويه الحقيقة عند جمهور السامعين والمشاهدين وكذلك كان حكمه على الشعر وعلى التصوير في محاورة الجمهورية، أما فن الخطابة فقد ذمّه في محاورة جورجياس، إذ عدّه نوعاً من الخبرة العملية والمكتسبة بالممارسة غايتها التأثير في المستمعين والتمويه عليهم)(١).

من الممكن النظر في هذين الموقفين على أن الاول: موقف محافظ يضع شروطاً أعلى من الواقع (مجردة)، وعلى اساسها كان يقيم الاشياء وهذا هو موقف افلاطون، بينما كان ارسطو اقل تزمتاً في ذلك، فهو يستنبط الشروط من الشيء ذاته. وهذا فرق اساسي بين الاثنين، فالاول يضع الشروط من الخارج (التأمل العقلي المجرد)، والثاني يكتشفها من داخل الفن نفسه (قيل عنه أنه استقرأ فنون عصره كلها)، فأفلاطون كان يقيس مقارنة بعالم المثل، بينما ارسطو كان يوجه (عنايته الى الوصول الى نظرية في طبيعة الفن)(٢)، فالقياس عنده إنما هو انسجام الخطاب نفسه، وتتكرر فكرة الانسجام على نحو دائم في كتاب الشعر. ان وضع الشروط انما يتغاضى عن اعطاء تبرير فني للتغيرات والتبدّلات التي تطرأ على الجنس المشروط، بينما اكتشاف الشروط يعني البحث عن وظائف التغيرات والتبدلات، وبناء على ذلك سنفهم ان المعايير في بويطيقا ارسطو هي معايير مشتقة ذات وظائف، وقد تحدث عن المبادىء(٣) والمعايير(٤)، كما هي

(١) محاورة فايدروس، أو عن الجمال- مقدمة د. اميرة حلمي مطر- ص٥.
(٢) مدخل الى الفلسفة- ازفلد كوليه- ص١٢١.
(٣) المبادىء: مثالها عناصر المأساة الستة.
(٤) المعايير: شروط الخرافة والفعل.

موجودة في كل جنس، ثم تحدّث عن التغيرات التي تطرأ باستمرار وتركّب للعمل شكله النهائي، وهي ترتبط كما سنرى بالاستجابة.

إن الطريقة المنظمة والعقلانية التي عرض بها ارسطو قواعد الفن، خلقت وهماً بأن حديثه عن المبادىء (العناصر الاساسية) التي يتركب منها اي فن، ومجموعة المعايير التي تنظم هذا التركيب هو حديث عن الشكل المادي الذي يميز فناً عن فن آخر، وقد دفع ذلك الوهم كثيراً من شرّاح ارسطو المتأخرين عنه إلى التشدد في تطبيق القواعد الارسطية[1]، ظناً منهم أن تلك القواعد هي التي تمنح الشكل طابعه الخاص، وقد كان كتّاب العصر الوسيط يجلّون تلك القواعد، وقد وجدت لها رواجاً في عصر النهضة الاوروبية ايضاً.

ان هذه المبادىء والمعايير لها وظيفة في تمييز الجنس، أي أنها تميّز جنساً عن جنس آخر، وربما كان هذا احد الشواغل المنطقية لأرسطو، الذي كان يتحدّث على نحو عقلاني منظّم عن حقيقة الشيء (نظامه الكلي وصفاته المشتركة العامة، ولذلك كان يبتدئ بحدود الاشياء) ثم يتحدث عن أجزاء الشيء، ومن ثمّ عن الوظائف التي تؤديها بنيات العمل الفني.

إن المبادىء (العناصر الاساسية) تدخل في الماهية(الجوهر الثابت للشيء) أما الشكل فهو يميز الاعمال داخل الجنس الواحد، ومن هنا كان اختلاف الاشكال في الاعمال الابداعية الكبيرة، لأن الفروق العامة تنبثق من الجوهر مباشرة، والصفات هي المؤهلات والمقدرات الدائمة او العرضية التي تنتج (...) من هذا الجوهر او ذاك)[2]، إن الشاهد الاكثر قرباً إلى هذا التمييز في حقل الادب نفسه، هو الوزن فهو قانون عام في الشعر الكلاسيكي كله، وهو ما يميزه عن النثر بوصفه جنساً آخر، فالوزن– اذن– ماهية مثلما العقل ماهية في الانسان يميزه عن الحيوان أما المؤهلات والمقدرات الخاصة التي تنبثق من جوهر الوزن فهي متمثلة في الايقاع[3]، فهو يتغير باستمرار ليخلق نغماً صوتياً يقوي

(١) سنشير إلى استعمال المدهش المسيحي بوصفه مقابلاً لتأكيد ارسطو على ضرورة أن يكون الخطأ جسيماً في المأساة.
(٢) الفن والحس– ميشال ديرميه/ ٢٠٥.
(٣) كاستعمال الترصيع في الشعر العربي، الذي وجد فيه العرب وجهة بلاغية، فالترصيع أو أية ظاهرة ايقاعية ليست شرطاً وزنياً في الشعر الكلاسيكي، وإنما هي نوع من الاختيار لحاجة في المعنى.

التلاحم بين الشكل العام والمعنى، فهو-اذن- موسيقى الشعر لأنه متغير ويدل على مقدرة ذاتية خاصة، تطبع الوزن بطابع خاص، وبناء على ذلك فقد وجد ارسطو ان لا وجه (للمقارنة بين هوميروس، وانباذوقليس الاّ في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي احدهما (هوميروس) شاعراً والآخر طبيعياً اولى منه شاعراً)(١).

لقد قدّم ارسطو نظرية في الأدب أراد لها أن تكون شمولية، أي أنها تتحدث عن الماهية وعن التغيرات التي ترافقها، فأشار في مفتتح كتابه(فن الشعر) إلى أنه يعنى بدراسة (الشعر حقيقته وانواعه، والطابع الخاص بكل منهما)(٢) وقد اشرنا إلى أن الطابع الخاص هو المتغير، وهو يمثل الشكل Forme، وهذا يعني أن أرسطو ميّز بين الشيء (ماهية الشيء أو جنسه أو حقيقته الكلية الثابتة) وأنواعه (أجزائه) والطابع الخاص للشيء ولأجزائه (الشكل).

إن الماهية (الجنس) والشكل لم يختلطا أبداً في تفكير أرسطو، فهو حينما كان يتحدث عن المبادىء (في كتاب الطبيعة) فقد وجد أنها إما متناهية أو غير متناهية وإذا كانت غير متناهية، فإما أن تكون (واحدة في الجنس الاّ أنها في الشكل او في الصورة مختلفة)(٣). ويضرب أبو علي الحسن بن السمح وهو أحد شرّاح ارسطو البارزين- مثلاً على ذلك من ديموقريطس بأن (المبادئ التي بلا نهاية واحدة في ألجنس والطبيعة الاّ أنها تختلف بالشكل: كذي الزوايا او العديم الزوايا)(٤)، ويعني ذلك ان الشكل في تغيّر مستمر، على عكس الجنس وقد انعكس ذلك التصور على فهم ارسطو للفن، فقد تحدّث عن الجنس والشكل، الاول بوصفه مقوماً للثاني، والثاني بوصفه البنية التي يقصدها الفن قصداً ويتميز به عن سواه، وبه يؤدي وظائفه ، لأنه غاية ووسيلة؛ غاية للتجاوز والتأسيس ووسيلة ذات صلة بالمعنى. وبناء على ذلك فقد كان ارسطو يلّح على توكيد أهمية البنية

(١) فن الشعر، ارسطو/ ٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٣.
(٣) الطبيعة- ارسطو، ج١/ ٥-٦ .
(٤) المصدر نفسه، ص٦ .

المتغيرة في المأساة، فقد كان يرى أن (الافعال والخرافة هما الغاية في المأساة)(١)، لأنهما العنصران اللذان يجري عليهما تغيير كثير، فجوهر المأساة (إنما هو تركيب الافعال والأحداث مع ما يصاحب هذا من مفاجآت وتعقيدات وتعرفات وحلول)(٢)، وقد كان يعتقد ان مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد انما يكمن في التحولات والتفرعات وعليه فقد كان يجلّ كثيراً عملية التحول التي تحدث في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس، لأن التحول يقع فيها (تبعاً للاحتمال أو الضرورة)(٣) فقد قدم (الرسول وفي تقديره أنه سيسرّ اوديفوس* ويطمئنه من ناحية أمه، فلما اظهر حقيقة نفسه احدث عكس الاثر)(٤).

-٢-

نظام الطبيعة ونظام المحاكاة

ان العناصرالثلاثة (حقيقة الفن وأجزاءه، وطابعه الخاص)، كانت تترابط فيما بينها لتؤدي وظيفة في انسجام العالم الرمزي (المحاكاة)، فتخلق بذلك نوعاً من التأثير والاستجابة، وقد قدّم ارسطو بذلك نظرية منسجمة مع تصوراته العقلية، فالمبادىء والمعايير والأشكال هي خلاصة تلك التصورات، وهي تؤدي عملها على النحو الذي حدده بأنها وسائل مخاطبة، فقد اراد أن ينقل (نظام) الطبيعة الى الفن بوساطة المحاكاة، فهو يعرفها بأنها (ايجاد مالم تستطع الطبيعةإيجاده، على النحو الذي يمكن أن توجد الطبيعة عليه، لو انها انتجته)(٥)، وبذلك يسعى كل من المحاكاة والطبيعة نحو (تحقيق شيء حي ملائم، فضلاً عن أن كلاً منهما لا يصنع الاّ لغاية، ولكن مهمة الفنان (...) لا تنحصر في إمدادنا بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة، وإنما تنحصر في العمل على التغيير من

(١) فن الشعر، ص٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٠/ تعليق عبد الرحمن بدوي في الهامش.
(٣) المصدر نفسه، ص٣١.
* اوديفوس: اوديب، وزيادة حرف العلّة والسين لازمة في معظم اسماء الاعلام الاغريقية.
(٤) فن الشعر، ص٣١.
(٥) ارسطو: عبد الرحمن بدوي- ص٢٧٠

طبيعة الطبيعة)(١)، وقد كان هذا شاغلاً مهماً لأرسطو، فهو يسعى الى تمييز المحاكاة عن الطبيعة في الوقت الذي يجعل المحاكاة طبيعة في الطبيعة، تستعير من قوانينها الحركة والنمو، والحيوية.

إن الطبيعة عند ارسطو لا تعني (مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشد بها كمال صورها، والفن حين ينشد تحقيق هذه انما يحاكي الطبيعة بل يكّمل الطبيعة(٢) ولذلك فقد اراد ارسطو أن ينقل تلك القوة الباطنية، وذلك النظام المقنّع الى الفن عن طريق ما اسماه (المحاكاة).

وبناء على ذلك فقد الحّ كثيراً على الفكرة (القياسية) في جمال المحاكاة، أن اهمية ذلك ليس في فكرة القياسية فهي (الفكرة الاكثر تكراراً عند الكتّاب القدامى)(٣)، فأفلاطون كان يعتقد أن (القدرة الالهية تتصرّف دائماً وفق مقياس)(٤)، إنما اهمية ذلك عند ارسطو في جعل المحاكاة تنطوي على هذه القياسية لتوغل اكثر في إيهام العالم الرمزي الذي تخلقه، وكأنه العالم الطبيعي في نظامه واتساقه، فهو يعتقد في كتابه (ما وراء الطبيعة) إن أهم معايير الجميل هي (الترتيب والتناسب والوضوح)(٥) و ويسعى الى ترتيب هذا التناسب في الفن وربطه بعملية الادراك.

إن الشيء عنده لا يكون جميلاً الاّ (بقدر ما تكون اجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما ومتمتعة بحجم لا اعتباطي، لأن الجمال لا يستقيم الاّ بالنسق والمقدار)(٦) فالجميل عند ارسطو هو ما ينطوي بالضرورة على (نظام يقوم بين اجزائه (...) وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام)(٧).

---

(١) مشكلة الفن- زكريا ابراهيم- ص٩٨٦.
(٢) فلسفة الجمال- ص ٦٢.
(٣) النقد الجمالي- اندريه ريشار- ص٤٣.
(٤) المصدر نفسه- ص ٤٣.
(٥) موجز تاريخ النظريات الجمالية- م. وفسيانيكوف، ز. سمير نوفا/ ٢٣.
(٦) علم الجمال- دني هويسمان- ص٤١.
(٧) فن الشعر- ص٢٣.

إن هذا النظام والتناسب بين اجزاء العمل الفني يربطه ارسطو بعملية الادراك وعلى ذلك فإن الخرافة (يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة)(١) وكذلك لكي (يمكن تناوله بالادراك)(٢). إن انسجام العالم الرمزي (المحاكاة)، هو وسيلة لجعل المعنى حالة متقررة وموجودة بقوة تظهر عندما تكون (المشاعر المستثارة بفعل الشيء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل)(٣)، ويربط ارسطو ذلك بتحقق اللذة، لأن الطبيعة تلذ لنا (مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها)(٤)، إن ارسطو يحاول أن يجعل نظام المحاكاة يجري على وفق نظام النمو الطبيعي لغرض تحقّق المعنى، وخلق التأثير والاستجابة (التطهير)، فيرى أن التحول والتعرّف (يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً، او احتمالياً، ففارق كبير بين أن تقع هذه الأحداث بسبب تلك الأحداث الاخرى، وأن تقع عقب غيرها)(٥)، ويدعوكذلك إلى أن (خواتم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكاية نفسها، لا من تدخّل الهي كما هو الشأن في مسرحية ميديا، وفي الالياذة بمناسبة عودة السفن)(٦).

لقد كان ارسطو يضع القانون، ويشير الى طبيعة عمله، والوظيفة التي يؤديها، وهو يشتق المعايير على ضوء الموجه الذي جعله قانوناً عاماً لكل خطاب وهو المحاكاة، ولذلك فإن المعيار كان يؤدي وظيفة داخل المحاكاة، هي أنه يخلق قوة باطنة ومحركة للعالم الرمزي تشبه القوة الباطنة والمحركة للكائنات في الطبيعة، مثلما اشرنا إلى أن التحول والتعرّف عنده يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه، ويصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً او احتمالياً لأن هذا يقرّب المحاكاة في العمل الفني من حقيقة الطبيعة، أو النظام الاقناعي الذي تجري عليه لان نزوع الانسان اصلاً نحو المحاكاة واختيارها بوصفها طريقة في طرح المعنى أو اعادة طرحه من جديد، هو نزوع للتمكين، لأن الإضراب عن

---

(١) فن الشعر- ص٢٤.
(٢) المصدر نفسه- ص ٢٤.
(٣) مبادىء الفن- كولنجوود- ص٦٩.
(٤) فن الشعر- ص١٢.
(٥) المصدر نفسه- ص٣٠.
(٦) المصدر نفسه- ص ٤٣.

جهة من جهات التعبير، واختيار جهة اخرى، هو عمل غائي ولذلك فإن هذا الاختيار يؤدي غرضاً في تمكين المعنى، وقد اشرنا الى علة اختيار حكاية اوديب في اكثر من عمل فني.

لا بأس من الاشارة ها هنا إلى أننا نستعير مصطلح (التمكين) بدلالته الجزئية من البلاغة العربية، لنضمنه دلالة أوسع في المحاكاة الارسطية، لأن الصلة التي اراد ارسطو أن يقيمها بين نظام الطبيعة ونظام المحاكاة إنما هو لجعل العالم الرمزي كأنه حقيقة جارية على الطبيعة لكي يحصل تمكين المعنى، وجعله أكثر تعلقاً بالذات.

إن هذا التمكين مهّم للاطراف الثلاثة في أي عمل فني، للمؤلف، فهو يسعى إلى تحقيق ذلك من خلال بنيات العمل نفسه، وللعمل لكي يكون اكثر ملموسية، وللقارىء العادي بوصفه جهة مخاطبة، وللقارىء الفني بوصفه ينطلق من تلك البنيات لفهم العمل، فضلاً عن أنه جهة مخاطبة أيضاً.

اشرنا الى أن ارسطو كان يعنى بالقانون (المعيار) وبالوضعية التي يكون عليها اقتداء بقانون ألنظام الطبيعي، وتظهر هذه العناية في الأجزاء الستة للمأساة (الخرافة، الأخلاق، المقولة، الفكر، المنظر المسرحي، التشيد)(١) فالخرافة (الحكاية)، على الرغم من انها عنصر اساسي في المأساة الا انها ليست كذلك كونها خرافة في ذاتها، وإنما كونها خرافة مشروطة بقانون آخر، أو بوضع اخر هو ما يسميه ارسطو قانون (الوحدة) الذي هو شرط تتركب بموجبه الخرافة، لكي تكون متجانسة على مستوى العالم الرمزي، أي ان الخرافة تفارق ذلك اللاّتجانس الذي هي عليه في الواقع، وتتلبس تجانساً رمزياً يمنحها قوة (التمكين) الذي تحدثنا عنه، فتزداد بذلك قوة الإيهام والاستجابة. وقد عني ارسطو كذلك بالصلة التي بين اجزاء المأساة، فالخرافة ليست اختلاف عادات واعراف، وإنما هي مشروطة بالأخلاق (العادات) التي يتصف بها الاشخاص الذين نراهم يفعلون(٢) اي الذين يقومون بفعل المحاكاة، فالخرافة تجري على وفق تلك الأخلاق لتحقق غرض المؤلف في انسجام العالم الرمزي، وتقترب من حقيقة النظام الطبيعي. وتنقل الخرافة والاخلاق الينا بوساطة (المقولة- العنصر الثالث من اجزاء المأساة- التي هي الترجمة عن الفكرة بالالفاظ ولها

---

(١) فن الشعر/ ٢٠

(٢) نفسه/ ص ١٩.

نفس الخصائص فيما يكتب نظماً وما يكتب نثراً[١]»، ثم تأتي بعد ذلك الفكرة وهي «القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم واياه»[٢]. لابد هاهنا من ذكر ملاحظة ذات اهمية، هي ان هذه الاجزاء قوانين تتكرر في كل عمل مأساوي، ولذلك فإن ارسطو وجه عنايته الى البحث عن الخاص ضمن العام، وهو ما أطلقنا عليه «شكل» العمل الفني تفريقاً له عن جنسه أو ماهيته، وعلى ذلك فأن عناية ارسطو بالخاص (الشكل) تتضح في أن الخرافة والاخلاق والمقولة والفكر هي «انتقال»[٣] من وضع إلى وضع اخر، وأن هذا الانتقال هو الذي يمنحها شهادة الابداع في عالم المحاكاة، وقد اشرنا الى أن هذا العالم مصنوع صنعاً لمخاطبة المتلقي، وتمكين المعنى. ولذلك فقد اشار ارسطو بعناية إلى هذا الانتقال، فوجد ان الخرافة الفنية انما هي بانتقالها من وضع غير عضوي في الواقع إلى وضع عضوي في العمل الفني، وعلى ذلك فهي ليست «الفعل» وإنما هي «محاكاة الفعل» أو «تركيب الافعال المنجزة»[٤]»، فاللفظتان: «محاكاة» و «تركيب» في الاقتباسين الآنفين تنطويان على اهمية خاصة، تؤكد قانون الانتقال الذي أشرنا اليه. وطبقاً لهذا القانون فقد فضل ارسطو «المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق»[٥] لأن الممكن أنما هو ممكن في سياقه المرجعي (زمانه ومكانة وظروفة الأخرى) على الرغم من عدم معقوليته، ويضرب ارسطو مثلاً على ذلك من خارج المسرحية، فأوديب «لايدري كيف مات لايوس ولكن هذا غير مقبول في داخل المسرحية نفسها»[٦]. لأنه ينبغي أن «يكون في ارتباط الاحداث منطق يقنع المشاهد، بحيث يبتعد عما لا يقنع المشاهد، ومن هنا فضل المستحيل المحتمل على الممكن»[٧].

---

(١) فن الشعر/ ص٢٢.
(٢) نفسه/ ص٢١.
(٣) هناك بدائل لهذا المصطلح. كالانزياح أو العدول، ولكني فضلت مصطلح الانتقال دون غيره لأن تلك المصطلحات مرتبطة بوضع خاص ربما يصرف الذهن عما نقصده بالانتقال ويجعله يدور في تلك الجزئيات الخاصة بهذه المصطلحات بينما يجعلنا هذا الاستعمال في حدود الجو الأرسطي في ان هذا المصطلح يؤدي وظيفة اساسية هي الدقة في تصوير المحاكاة او العالم الرمزي المقابل للعالم الطبيعي.
(٤) فن الشعر- ص١٩.
(٥) نفسه/ ٧٠.
(٦) نفسه/ ٧٠.
(٧) فلسفة الجمال/ ٦٦.

—٣—

بنيات الاستجابة في بويطيقا ارسطو

شدد ارسطو على عدد من البنيات في داخل العمل الفني، التي تؤدي وظيفة في تحقيق الاستجابة، ولذلك فإن الذين لم يلتفتوا الى هذا المقصد الأرسطي، وقعوا في تفسير خاطئ، فقد وجد «لاسل ابر كرومبي» في كتابه: «قواعد النقد الأدبي» ان «نظرية ارسطو عن البطل واضحة الخطأ»(١) وهو بذلك. يشير إلى ما ذهب اليه ارسطو من ان «الخطأ الذي يرتكبه بطل المأساة يجب ان يكون خطأ جسيماً، ويجب ان ينتجه نقص خلقي لا مجرد عجز عن تقدير عواقب الاعمال»(٢). يرى كرومبي أن خطأ ارسطو يكمن في انه «تجاهل ان من أكثر الامور اثارة للأسى أن يصلى البريء نار الشقاء من غير إثم ولا ذنب وان يعدو الباطل على الحق لأنه حق»(٣).

إن ارسطو حينما كان يدعو إلى جسامة الخطأ، كان يضع في اعتباره مسرحيتي: «أوديب ملكاً» لسوفوكليس و«بروميثيوس مقيداً» لـ «اسخيلوس»، فجسامة الخطأ ها هنا بنية مركزية في العملين الآنفين، لأن المعنى الذي يختصر تاريخ البشرية في حق الوجود من خلال تمرد بروميثيوس على الالهة، وعقابه «من سلالة المردة التيتنيس لأنه اثار البشرية وأيقظها من سباتها واغاثها من وحشيتها إذ علم الانسان فنون النار متمرداً بذلك على أوامر زيوس*»(٤).

كذلك المعنى الذي يدور حول القدر المحتوم في «اوديب ملكاً» اقول ان هذا المعنى انما هو ذو طابع شمولي يتعلق بالوجود العام، وعلى ذلك فهو يتطلب بنية غير اعتيادية خارجة على العرف والقانون الذي وجدت في ظله، ولكي يحقق هذا المعنى الشمولي

---

(١) قواعد النقد الادبي: لاسل ابركرومبي– ص١٣١.
(٢) نفسه– ص ١٣١– ١٣٢.
(٣) نفسه– ص١٣٢.
(٤) الشعر الاغريقي. تراثاً انسانياً وعالمياً– د. احمد عثمان– عالم المعرفة– ص٢٣٣.
* زيوس: كبير الالهة في الاسطورة الاغريقية.

نشاطه في الذات فيتمكن منها، جيء بهذه البنية المبالغ فيها كثيراً لتلفت النظر، وتهيمن على القلوب والعقول على نحو ابدي. وربما يفسر لنا هذا لماذا اصبحت تلك الاخطاء بالذات رموزاً ارتبط بها برومثيوس واوديب. لقد وضع ارسطو الرد ان يكون الخطأ الجسيم نتيجة نقص خلقي لا مجرد عجز عن تقدير عواقب الاعمال، أي أن الخطأ الجسيم انما هو ارادة صنعها الصراع الباطني او ما اسماه النقص الخلقي، فـ «برومثيوس» لم يكن يجهل عواقب ما قام به ولو كان يجهل ذلك لما كان لتلك البنية أي أثر، فجسامة الخطأ ها هنا انما هي بنية استجابة، وسنعضّد هذا المنحى الأرسطي في توكيد اهمية جسامة الخطأ بمتابعة «لونجينوس» لهذه الفكرة في حرب الآلهة، عندما وجد تبريراً لاستعمال «المدهش» في الملحمة، وقد كان العصر الوسيط قد اكثر من استعمال المعجزات المسيحية بوصفها بنية إدهاش للغرض الأرسطي نفسه ولكن بفهم مختلف كما سنشير الى ذلك.

لقد حظيت بنيات الاستجابة في العمل الفني بعناية كبيرة من لدن ارسطو كالتوتّر الداخلي الذي وضعت فيه «انتيجونا»* حينما عقدت «عزمها على دفن اخيها بولينيكس رغم صدور امر رسمي عن شعب طيبة يمنع دفنه»(١)،فجسامة الخطأ ها هنا مبررة، لأن انتيجونا وضعت في صراع حقيقي بين عاطفتها الأخوية من جهة ومحافظتها على الالتزام بقوانين وطنها من جهة اخرى، لكنها اختارت الاختيار الاول على نحو ملفت للنظر، بوقوفها ضد القانون، ومقاومتها خالها كريون وتضحيتها بعلاقة الحب التي بينها وبين هيمون ابن كريون، وذلك لكي تعبر عن «ثورة وجدان الفرد ضد مراسيم سلطة مدنية سيئة» (٢).

* انتيجونا: احدى مسرحيات سوفوكليس، وانتيجونا هي بنت اوديب وضعها القدر في صراع مأساوي مثلما وضع اباها كذلك، فقد ترك اوديب ولدين هما: ايتوكليس وبوباينكس وبنتين: هما انتيجونا وأسمين، وقد قتل الولدان وقد أصرت انتيجونا على دفن جثمان اخيها الذي اتهم بالخيانة لمدينة طيبة، وقد جازفت بحياتها بعملها هذا لأنها خرقت العادة القديمة التي تنكر حق الدفن للأعداء والخونة، وذلك لمعارضتها تسمية خالها كريون ملكاً يخلف والدها على العرش. ينظر: دليل القارىء إلى الادب العالمي/ ص ٣٩٥.

(١) الشعر الاغريقي، تراثاً انسانياً وعالمياً- ص٢٢٩.

(٢) دليل القارىء إلى الادب العالمي- ص٣٩٦.

إن جسامة الخطأ في البنية الفنية للمأساة كانت تؤدي وظيفة في الاستجابة بوصفها مثيراً غير اعتيادي، يضع المعنى في مركز الرعاية، وإذا علمنا بأن المسرح اليوناني سليل الفلسفة والفكر، اي انه يصنع بنياته الفنية لتصبح علامات دالة على مضمون ذهني كبير، ذي صلة بالوجود والانسان، سنعلم لماذا كان المسرح اليوناني يعنى اصلاً بجسامة الخطأ بوصفه بنية فنية في العمل المأساوي، ومن هنا كان ينبثق موقف ارسطو من جسامة الخطأ الذي اشكل على «كرومبي». إن جسامة الخطأ بنية جزئية ضمن بنية اكبر هي بنية الاستجابة وهي البنية التي حظيت بعناية ارسطو، فهو يرى «ان الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وان لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة اوديفوس»(١)، ليس هذا فحسب، بل ان ارسطو يتحدث عن نظام للاستجابة، فيفرق بين المثير الفني الذي يخلق الاستجابة وبين إثارة الرعب التي لا شأن لها بطبيعة الفن، فيرى ان «اولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي، ان يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، لا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب اية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها، فلما كان الشاعر يجب عليه ان يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة فمن البيِّن ان هذا التأثير يجب ان يصدر عن تأليف الاحداث»(٢). ويركز ارسطو على انتاج الأثر الخاص (الاستجابة) في تأليف الحكاية، فيتساءل: «اي المواقف يجب البحث عنه، وايها يجب تجنبه في تأليف الحكايات، واين نجد الوسيلة لتجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها»؟»(٣).

وقد ربط ارسطو ربطاً على جانب كبير من الأهمية بين المحاكاة والاستجابة، فوجد أن «ليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي ايضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الخوف والرحمة، وهذه الاحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالاً تطرأ فجأة وعلى غير انتظار ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، امام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة اكبر منها امام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً(...) وعلى هذا فإن الخرافات

(١) فن الشعر. ٣٨.
(٢) فن الشعر/ ٣٨.
(٣) نفسه/ ٣٤.

(الحكايات) التي تؤلف على النحو الذي شرحنا هي بالضرورة اجمل الحكايات»(١). ويدل على ذلك عناية ارسطو بالمتغير (الشكل) الذي له وظيفة في المستمع او المشاهد، عن طريق التطهير او اللذة. فهو يرى «ان مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة انما هو في اجزاء الخرافة، اعني التحولات والتعرفات»(٢)، ويضيف الى ذلك عنصراً ثالثاً وهو ما يسميه «داعية الألم» (باثوس) ومعنى ذلك هو «الفعل الذي يهلك أو يؤلم، مثل مصارع الابطال على خشبة المسرح والاوجاع والجروح واشباهها»(٣).

وبناء على ذلك، فإن التحوّل الذي هو «انقلاب الفعل الى ضده»(٤) والتعرف الذي هو «انتقال من الجهل الى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: اما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة الى الكراهية عند الاشخاص المقدرة لهم السعادة او الشقاوة»(٥)، أقول، إن هذين العنصرين (التحول والتعرف) يرتبطان على نحو واضح عند ارسطو بالاستجابة والاثارة والجمال (اللذة)، فهو يرى ان «اجمل انواع التعرف، التعرف المصحوب بالتحول، من نوع ما نجد في مسرحية «اوديفوس»(٦) ويفسر ذلك بأن «مثل هذا التعرف مع التحول يثير الرحمة او الخوف، ونحن نعلم أن المأساة هي محاكاة لأفعال تثير هذه الانفعالات»(٧). وقد سبقت الاشارة الى ارتباط التحول باللذة والاستجابة. وقد اشار كذلك إلى أن للملحمة «خاصية مهمة تسمح لها بالاتسّاع: فبينما لا يمكن في المأساة محاكاة اجزاء كثيرة من الفعل تقع في آن واحد، بل فقط ما هو على المسرح ويمثله المثلون، يمكن في الملحمة على العكس بفضل كونها قصة، تناول عدة اجزاء للفعل في وقت واحد، وهذه اذا كانت خاصة بالموضوع تزيد في سعة القصيدة، وهذه الميزة تؤدي إلى اضفاء الجلال على الأثر الفني وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنوع الاحداث الفرعية

---

(١) فن الشعر/ ٢٩.
(٢) نفسه/ ٢١.
(٣) نفسه/ ٣٢.
(٤) فن الشعر/ ٣٠.
(٥) نفسه/ ٣٢.
(٦) نفسه/ ٣٢.
(٧) نفسه/ ٣٢.

(الدخائل) المتباينة، لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة، ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي»(١). وهذا يعني ان الاستجابة– عند ارسطو– جزء اساسي من بنية العمل الأدبي، لأن المقومات التي يقوم عليها العالم الرمزي عنده هي مقومات موضوعة لأحداث عملية الاستجابة، فكأن المعنى الأدبي يستثمر قدرة الاستجابة على تمكينه، ولذلك فإن النظرية القديمة تبحث في وسائل التمكين، وتسعى كذلك إلى المحافظة على معنى النص، أي المعنى الذي حاول المؤلف ان يوصله، ومن هنا كان التأويل في هذه النظرية يقوم على كشف معنى المؤلف، ووسائل تمكينه، فأقتربت مباحث هذه النظرية من البحث الاسلوبي، على عكس النظرية الحديثة في التلقي التي تقوم باعادة بناء للمعنى من خلال فعل الإدراك. فالادراك عملية دالة في النظرية الحديثة، في حين أن وسائل الاسلوب هي التي تكون دالة فقط، في النظرية القديمة وهذا فرق جوهري بين النظريتين.

(١) فن الشعر/ ٦٨.

المبحث الثالث
الاستجابة في نظرية السموّ عند لونجينوس

انماط الاستجابة في نظرية السمو

وضع لونجينوس (١) نظرية في السمو(٢)، وينطوي هذا المفهوم على قيمة جمالية خاصة سنشير اليها، وينطوي كذلك على انماط متعددة للاستجابة أن السمو عند لونجينوس له معنيان: الأول: يظهر على نحو ملموس في العمل الأدبي، فهو «امتياز خاص» وبراعة في التعبير»(٣) والثاني: فيه مسحة أفلاطونية، فهو «صدى لروح عظيمة، لذلك فان الفكرة في بعض الاحيان تثير الاعجاب دون النطق بكلمة واحدة وذلك بسبب ما تتضمنه من عظمة في الروح. وهكذا فإن صمت ايجاكس في العالم السفلي عظيم واكثر سمواً من الكلمات نفسها»(٤)، وتفسير ذلك هو ان السمو خاصية في التعبير المادي، تظهر بأشكال مختلفة، ولها القدرة على تكوين صورة تصبح موضوعاً للحكم الجمالي، وهو كذلك الصورة المجردة التي لها قدرة التأثير عن طريق الايحاء، لأن

---

(١) اختلف في تحديد العصر الذي ينتمي اليه لونجينوس، فقد ذهب بعض المؤرخين الى أنه عاش في القرن الاول الميلادي، واعتقد بعضهم انه عاش في القرن الثالث، وكان الرأي الثاني هو المرجح، ومهما يكن من شيء، فإن ثمة شخصاً أسمه (كاسيوس لونجينوس) له كتاب بعنوان (في السمو on the sublime)، قد اكتشف في القرن السادس عشر كما يشير ويمزات (ينظر: وليام. ك. ويمزات، في النقد الأدبي، ج١، ص ١٤٣) وكانت طبعته الاولى في بازل ١٥٥٤ على يدي روبرتلو ولم تصلنا اية اشارة إلى المقالة من العصور الكلاسيكية او القرون الوسطى، وقد ضاعت بعض فقرات الكتاب، ولكن ما بقي حظي بمكانة رفيعة عند باحثي عصر النهضة والعصر الحديث، فهو دراسة منظمة قائمة على تصور نظري، توازن بين التنظير والتطبيق وتفصح عن أثر افلاطوني وارسطي، ويبدو ان لونجينوس كان واعياً لأهمية المنهج فهو يرى أن: «كل مقالة منسقة تتطلب امرين: الاول شرح الموضوع، والآخر وهو الاكثر اهمية رغم انه الثاني في الترتيب، بيان الوسائل التي تصل بنا الى الغاية»، سمو البلاغة، ص٣٩.

(٢) يكثر في فلسفة الجمال استعمال الجلال مرادفاً للسموّ.

(٣) سمو البلاغة/ ص٤٠.

(٤) سمو البلاغة/ ص٤٩.

السامي- بحسب تعريف لونجينوس- هو كل: «ما هو حافل بالإيحاء، وما يصعب بل يستحيل صرف الانتباه عنه، وما يبقى في الذاكرة قوياً ولمدة طويلة»(١)، أي أن السمو متجسد في الصورة التي توحي بها الصورة الأصلية، فرؤية بحرٍ عاصف تجعلنا نتأمل عظمة الروح الالهية، وقد اراد لونجينوس ان يعطي السمو طابعاً ارسطياً (مثلما في المحاكاة) فوجد ان «ارواحنا تتأثر غريزياً بالسمو الحقيقي، فتسمو معه، ثم تحلق بكبرياء، وهي تفيض بالسرور والزهو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته»(٢).

كان لونجينوس يلقي على السمو صفة الشمول، لأنه يتحقق فيما هو مادي (الامتياز الخاص والبراعة في التعبير) وفيما هو مثالي (صدى لروح عظيمة) ويلقي عليه كذلك صفة عدم التناهي، فهو علة ومعلول في الوقت نفسه، فالامتياز الخاص والبراعة اللذان يظهران في طابع العمل الادبي، هما معلول لعلة هي السمو الخاص بالمؤلف في تكوين الآرآء العظيمة والانفعال المتوقّد الملهم(٣)،ثم يصبح هذا المعلول علة (بنية استجابة) لتحقيق السمو عند المتلقي، لأن ارواحنا على نحو ما ذكر لونجينوس- تسمو مع السمو، وكأنها هي التي انتجت ما سمعته. ان كتاب «في السمو» يشمل على نظرية كاملة في السمو من الوجهة الجمالية ومن الوجهة الادبية، فما هو في العمل الأدبي له شروط وما هو في الفكر المجرد للمؤلف فله شروط ايضاً، ويجري ذلك كله في ظل فكرة الانسجام الأرسطية، ولكن بتميز خاص.

ان فكرة السمو هي شكل من أشكال الاستجابة العامة التي تتجاوز حدود الادب لتلتحم بعلاقة الانسان بالأشياء والافكار، وقد طبقها لونجينوس في ميدان الأدب، وطبقها

---

(١) امانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة- د. عبد الرحمن بدوي، ص ٣٤٧، والنص مأخوذ من الفصل السابع من كتاب لونجينوس، وهذا الفصل غير مترجم ضمن ترجمة السيدة هيفاء هاشم لـ «سمو البلاغة».

(٢) سمو البلاغة/ ص٤٧.

(٣) هذان مصدران من المصادر الخمسة للغة الرفيعة عند لونجينوس، وسنبحث علاقة تلك المصادر بالاستجابة، في سطور قادمة.

ادموند بيرك، وكانط في ميدان الفكر(سنبحث ذلك)، ويبيح لنا حديث لونجينوس عن السمو بهذا الشمول والاتساع، ان نخلص إلى أن السمو انما هو «استجابة كبرى» تتحقق بأشكال مختلفة في التعبير الأدبي، ولها القدرة على احداث التأثير التام الذي لا يقاوم، بقوة تتجاوز قوة الاقناع، لأن «اللغة الرفيعة لا تقنع المستمعين ولكنها تدخل الطرب إلى نفوسهم، وفي كل وقت وعلى كل حال يتغلب الكلام المؤثر بسحره الذي يغمرنا به على غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء. ان السيطرة على قناعاتنا امر ممكن عادة، أما ما هو سامٍ في بلاغته فأثره لا يقاوم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين»(1).

وتحقق اللغة الرفيعة- عند لونجينوس- هذه القدرة على الاستجابة والتأثير من خلال خمسة مصادر للسمو:

١- المقدرة على تكوين آراء عظيمة.

٢- الانفعال المتوقد الملهم.

٣- تكوين الصور المناسبة.

٤- اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز ثم دقة الألفاظ.

٥- المقدرة الانشائية الرفيعة الجليلة(2).

ويعني هذا ان اللغة التي طبعها لونجينوس بطابع السمو، تتشكل على وفق نظام هو الذي منحها معنى السمو، أي أن هذه المصادر الخمسة تعمل مجتمعة وليس تفاريق، ليصير السمو خلاصة ذلك الاجتماع، وفضلاً عن ذلك فقد جعل لونجينوس التناغم في

---

(١) سمو البلاغة/ ص٤٠.
(٢) نفسه/ ص٤٨.

اللغة، والتناغم في المعاني «ليستهوينا ويجعلنا نميل بشكل ثابت إلى الفخامة والعزة والجلالة، وكل عاطفة يشتمل هو عليها مسيطراً سيطرة مطلقة على «عقولنا»(١).

وبناء على ما اسلفنا، يمكن القول أن للسمو ثلاثة اركان، وهي الكشف عن «تلك الصفات في الكتاب– الفكر المؤثر والعاطفة– وتلك الصفة في العمل الأدبي– الرفعة– وذلك التأثير على القارىء– التأثير، الهزة، النشوة– التي هي دليل عظمة الأدب»(٢).

ان السمو عند لونجينوس هو مقدرة على خلق الاستجابة، وقد كرر مفهوم النشوة او الجذب بوصفه مفهوماً مركزياً في أية طريقة يتحقق فيها السمو، ولذلك فإن هذه المصادر الخمسة لاقيمة لها دون ان تتحقق فيها تلك المقدرة، وقد كان لونجينوس على وعي تام بضرورة تحقق هذه المقدرة، وفي سبيل ذلك انتقد «سيسلياس»(٣) لأنه حذف الانفعال العاطفي من هذه المصادر، فقال: «لا شك أنه مخطىء إذا فعل ذلك، معتمداً على أن سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة، أو إذا ظن انهما أمر واحد، لا انفصال لأي منهما عن الآخر، إذ أن هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعداً شاسعاً عن السمو، وهي من طبقة أدنى، مثال ذلك الرأفة والحزن والخوف، ومن ناحية اخرى توجد امثلة عديدة على بلاغة سامية مستقلة عن الانفعالات العاطفية ومثال ذلك: كلمات هوميروس الجريئة بصدد الألوديين، وهي مثل واحد من امثلة لا تحصى: نعم لقد جاهدوا بجنون ليرفعوا اوسا عالياً فوق اولمبوس ومن أعالي بليون المغطى بالغابات، علّهم من هناك يصلون إلى السماء»(٤).

واضح مما تقدم، ان ليس كل انفعال هو سمو، ويتبع ذلك ليس كل مصدر من المصادر الخمسة هو سمو في ذاته، وإنما السمو هو مقدرة كما اسلفنا، ولذلك فإن لونجينوس يعود إلى («سيسلياس» مرة أخرى، فيعنّفه لأنه ظن «ان الانفعال لا يسهم في

(١) سمو البلاغة/ ص ٦٨.
(٢) مناهج النقد الادبي، بين النظرية والتطبيق– ديفيد ديتشس– ص ٨٥.
(٣) وهو احد البلاغيين، الذي كتب لونجينوس كتابه المشهور في الرد عليه وتسفيه منهجه، وعدم دقة احكامه وآرائه.
(٤) سمو البلاغة/ ص٤٨.

السمو البياني مطلقاً، ولهذا السبب لم ير أنه جدير بالذكر، فإنه حينذاك يكون على ضلال تام، وإنني اؤكد بكل ثقة انه ليس من لحن أكثر سمواً من لحن الانفعال الحقيقي في موضعه الصحيح عندما يندفع في عصفة هائجة من الحماسة المتأججة، وكأنه يفرغ في كلمات المتحدث فيضاً من الجنون»(١).

يتحدث لونجينوس- دائماً عن السمو بوصفه مقدرة على خلق الاستجابة فهو يضع المستمع (المتلقي) باستمرار طرفاً في مقياس السمو، فهو يذكر هذه المقطوعة من هوميروس:

« وإلى أبعد مدى تستطيع ان تميزه عينا رجل عبر ضباب البحر رجل يحدّق وهو جالس على صخرة من بحر حالك خمري تثب خيول الخالدين طاوية هذا المدى بقفزة واحدة عالية الصهيل»(٢).

ثم يعلق عليها «انه يجعل من اتساع الكون مقياساً لقفزتهم. ان سمو هذه الصورة طاغٍ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجّب بشكل طبيعي متسائلين: ترى لو قفزت هذه الجياد الإلهية مرتين متتابعتين ألا تجتاز حدود هذا الكون»(٣) ان التعجب والتساؤل- هنا- ينتج معنى، لأن براعة الصورة في الايحاء بعظم وبقوة القفزة الواحدة لخيول الخالدين جعل ذهن المتلقي منصرفاً إلى تساؤل دالٍ، هو ان قفزتين لهذه الحيول يعني اجتياز الكون كله. ويجد لونجينوس علّة لتلك الصورة المرعبة:

«بعيداً بين السماء الشاسعة واولمبوس تردد صدى نقير الرعد ومن اسفل الأرض ارتجف هيدس ملك دولة الضلال وقفز عن عرشه، وصاح عالياً، والرعب يملأ جوانحه كان يخشى ان يشطر مزلزل الأرض بو زيدون الأرض من فوقه إلى شطرين.

فتظهر للبشر الفانين وللخالدين تلك المساكن المرعبة، تلك المنازل الكالحة البشعة التي تشمئز منها الآلهة نفسها»(٤).

---

(١) سمو البلاغة/ ص ٤٩.
(٢) سمو البلاغة/ ص ٥٠.
(٣) نفسه/ ص٥٠.
(٤) نفسه/ ص٥١.

ففي هذا المشهد يبدو «كيف تقتلع الأرض من جذورها ويظهر العالم السفلي تارتاروس نفسه عارياً مكشوفاً فقد انقلب العالم بأجمعه جنة وجحيماً، كائنات خالدة وغير خالدة في الصراع، وفي مخاطر تلك المعركة»(١)، إلا أن ما يبرز ذلك عند لونجينوس هو كونها بنية من بنيات الاستجابة فـ «رغم ان هذه الاشياء تلقي الرهبة في القلوب الا انها من وجهة نظر أخرى، تدل على عدم التقوى، وتنتهك حرمة شعورنا بما هو مناسب إذا لم تؤخذ على أنها مجاز»(٢) إن الموضع الذي وضع فيه المجاز الذي يلقي الرهبة في القلوب وينتهك حرمة مشاعرنا هو غاية مقصودة لتحقيق الاستجابة، لأن في هذا المجاز عدولاً خاصاً، هو عدول عن تصوير «الطبيعة الإلهية على حقيقتها، نقية، عظيمة لا تشوبها شائبة»(٣). ويبدو أن لونجينوس يحاول هنا أن يجد تبريراً لاستعمال «المدهش» في الملحمة: وهو الاستعمال الذي أوصى المذهب الكلاسيكي به، وقد كان «العصر الوسيط قد استعمل المعجزات المسيحية بلاتمييز(٤)»، على أنها ما يسمى بالمدهش، واستغلوا ذلك في ميدان الأدب، فكتب «بارتاس» «مآسي وقصصاً ملحمية مبنية على اسس المدهش المسيحي(٥)»، وقد ثار حول هذا الاستعمال جدل عنيف(٦)، الا ان المبرر الذي يكمن وراءه، هو نزوع نحو إحداث الأثر ونقل المعنى بجذب الانتباه عن طريق استعمال المدهش.

وإذا كان لونجينوس قد علل ذلك الاستعمال بأنه نوع من المجاز، فإنه قد ارجع الدائرة الأكبر التي تشتمل المجاز (اعني دائرة الاسلوب) إلى غاية تحقيق الجذب والاستجابة، فيرى انه «من الضروري أن نجد مصدراً واحداً لهذا السمو*»، وهذا المصدر هو الاختيار المنظم لأهم العناصر الموجودة، ثم المقدرة على تركيبها لتكوين ما يدعى

(١) سمو البلاغة/ ص٥١.
(٢) نفسه/ ٥١.
(٣) نفسه/ ص ٥١- ٥٢.
(٤) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا: فيليب فان تيغيم/ ص ٨٣.
(٥) نفسه/ ص ٨٣.
(٦) نفسه/ ص٨٣.
* يقصد السمو في الاسلوب.

بجسم واحد، فالاختيار المنظم يجذب السامع بحسن انتقاء الافكار، كما ان القدرة على التركيب تجذبه في جمعها لهذه الاشياء المختارة، فمثلاً تختار سافو** العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة من كل مكان في حياتها الواقعية، ولكن ترى اين يظهر امتيازها الأسمى؟ انه يظهر في مهارة اختيارها وربطها باحكام اكثر الحالات الانفعالية لفتاً للأنظار واشدها عنفاً»(١).

ان المجاز والاسلوب ، والعمل الادبي نفسه قائم عند لونجينوس على توّخي الاستجابة والوقع فيقول في معرض توصياته «سيتوفر دافع اعظم للكتابة، لو أضفنا السؤال التالي: كيف يكون وقع كتاباتي على كل عصر من العصور القادمة؟»(٢).

نظرية السمو من الوجهة الجمالية

ينطوي موضوع «السمو عند لونجينوس على أهمية خاصة، لكونه اصبح مصدراً مهماً من مصادر الفلسفة الجمالية في العصر الحديث، التي اخذت تعنى بوضع احكام للسمو، وتفرق بين السامي (الجليل) والجميل.

اشرنا إلى أن السمو عند لونجينوس يرتبط (في الآدب بخاصة) ارتباطاً قوياً بالاستجابة وهو عند ادموند بيرك (١٧٢٩– ١٧٩٧) وعند كانط (١٧٢٤– ١٨٠٤م) بتحقق الجمال، وبناء على ذلك، فإن دراسة الوجهة الجمالية لموضوع السمو تزيده استكمالاً ووضوحاً، فيحق لنا في هذا الموضوع بالذات، ان نتحدث عن جمالية للتلقي، لأن السمو استجابة جمالية، وقد أشرنا الى كونه استجابة، وسنشير في هذا الموضوع من الكلام إلى الجانب الجمالي فيه.

** سافو: الشاعرة الاغريقية المشهورة التي كتبت قصائد غزل رقيقة وصلت إلينا منها شذرات.

(١) سمو البلاغة– ص٥٥.

(٢) نفسه/ ٦٠.

لقد تأثر «بيرك» بآراء لونجينوس فوضع كتاباً بعنوان «بحث فلسفي في اصل افكارنا عن السامي والجميل»(١)، وقد أفاض في ذكر الصفات الحسية للجميل، كالصغر النسبي وملامسة السطح، والتنوع في ترتيب الاجزاء... الخ(٢)، أما السامي فهو يتصف بعدم الشكل والقوة والضخامة(٣)، ان الفارق بينهما يظهر عندما «نقارن بين الاحساس السارّ الذي تتركه في نفوسنا رؤيتنا لزهرة جميلة وذلك الاحساس السارّ أيضاً الذي تتركه في نفوسنا رؤيتنا لبحر عاصف»(٤) فالاثنان يولّدان لنا «ضرباً من الارتياح النزيه، الكلي، الضروري»(٥)، ولكن الفارق بينهما هو ان «الجمال ينصب على صورة الموضوع، ويفترض ان هذا الموضوع محدد، في حين ان الجلال لا يتوافر إلا في الموضوعات غير المحددة، عديمة الصورة، أعني الموضوعات غير المتناهية»(٦)، وهنا يبدو «بيرك» متأثراً كغيره من الفلاسفة بفكرة القياس الارسطي في تحديد الجمال، ومتأثراً بـ «لونجينوس» في تحديد معنى الجلال (السمو) بأنه صدى لروح عظيمة وقد اشرنا إلى شمولية ولا محدودية السمو عند لونجينوس لأنه علة ومعلول في الوقت نفسه، ان السامي عند بيرك هو الذي «يُحدِث أقوى انفعال يمكن للنفس ان تنفعل به»(٧)، وقد اشرنا إلى أصل هذه الفكرة عند لونجينوس الذي كان يرى» ان اثر السمو لا يقاوم، وإن قوته عنيفة تسيطر على افئدة المستمعين»(٨)، وأن السمو عند بيرك «يقترن بالخوف الناشيء عن الشيء العظيم والقوي و الغامض والمدهش»(٩) ذلك ان دهشة السامي هي «الدهشة التي تنتابنا في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والدهشة هي الجليل في أعلى درجاته، كما ان الإعجاب والتبجيل والاحترام هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة... وليس

---

(١) ينظر: امانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة- عبد الرحمن بدوي- ص٣٤٧.
(٢) المصدر نفسه/ ص٣٤٧.
(٣) نفسه/ ص,٣٤٧
(٤) كانت او الفلسفة النقدية- د. زكريا ابراهيم / ص٨٦.
(٥) نفسه/ ص١٨٦.
(٦) نفسه / ص١٨٦.
(٧) امانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة/ ص٣٥١.
(٨) ينظر سمو البلاغة/ ص٤٨، وقد اشرنا الى هذا الرأي سابقاً.
(٩) امانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة/ ص٣٥١.

هناك ما يوازي الخوف في تملّكه لنواصي العقل ولقواه ولأنه إدراك عميق للألم والموت فهو ينعكس كما لو كان ألماً فعلياً»(١). وقد أشرنا إلى أصل هذا الرأي أيضاً عند تحليل لونجينوس لأبيات هوميروس عن حرب الآلهة، وكيف ان تلك الصور كانت مرعبة ومخيفة ومدهشة لأنها تنتهك حرمة مشاعرنا،وقد ربط لونجينوس استعمال المدهش في الملحمة بالاستجابة.

لقد كان بيرك يعتقد ان الخوف والقلق وحب البقاء هي التي تبعث* السامي في الوجدان، وهو فهم خاطىء لمعنى السمو عند لونجينوس، فلربما تصور ان السمو في موقف «ايجاكس» الذي ورد ذكره في ملحمة هوميروس (وهو من ابطال طروادة) يتمثل في خوفه وحبه للبقاء، وهو عكس ما ذهب اليه لونجينوس، فهو يذكر موقف اجاكس الذي تصورّه الملحمة، ليؤكد طابع السمو في تحديه وقوته، ففي «الالياذة يغشى الضباب فجأة سماء المعركة ويخيم الظلام فيغلب إيجاكس على امره، ويصيح وقد اسقط في يده:

> «زوس، يا أبانا، انقذ اولاد ايخيا من تحت الظلمات واجعل شمس نهار جديد تسطع في اعماقنا، وهَبْنا نعمة الرؤية، فإذا كان النور فاقضِ علينا»(٢).

بعد ذلك يقول لونجينوس «هذا هو الموقف الحقيقي لإيجاكس، انه لا يصلي من أجل الحياة، إذ أن مثل هذا الابتهال لا يليق ببطل، ولكن بما انه في هذا الظلام الموئس لا يستطيع ان يستعمل شجاعته من اجل غاية نبيلة، فإنه يتميز غضباً لتأخره عن العراك، ويتوسّل من أجل نعمة نور تأتي في الحال، وقد صمّم أن يموت ميتة خليقة بشجاعته، بالرغم من ان زوس سيحارب في صفوف اعدائه»(٣).

---

(١) النظريات الجمالية- إ. نوكس/ ٨٣- ٨٤.
(٢) سمو البلاغة/ ص ٥٢.
* في الاصل: هم الذين يبعثون.
(٣) نفسه / ص٥٢ -٥٣ .

وبناء على ذلك، فقد انتقد «رسكن» ماذهب اليه بيرك فوجد ان «ما يبعث العظمة او الجلال في الوجدان، ليس الخوف ولا القلق الغريزي وحب البقاء، بل هو تأمل الموت والاحساس بمعاني القدر الآتي، ان عمق القدر الاقصى لايتجسد في الحالات التي نتراجع فيها او ننزوي، وإنما في لحظات التحدي الرائعة»(١)، وقد اشرنا الى ان اصل هذه الفكرة لونجينوس، الا ان بيرك قد أساء فهمها على عكس «كانط» الذي وجد ان الموضوعات التي تبعث الجلال (السمو) «يجب ان تكون مخيفة دون ان يرافقها خوف حقيقي، أي دون ان يكون هناك شعور شخصي داهم، إذ أن وعي مثل هذا الخطر سوف يستنهض فينا غريزة حب البقاء، ويلغي بالتالي ذلك الشعور المافوق حسي»(٢)، ويبرر كانط ذلك بأن «حضور مثل هذا الخوف الفعلي سوف يجعل الحكم الخالص على الجميل أمراً مستحيلاً تماماً، كما ان عبوديتنا للرغبات سوف تمنع قيام الحكم الخالص على الجميل»(٣)، يبدو ان كانط كان يدرك إدراكاً حسناً معنى السمو عند لونجينوس، فهو يعرّف الجلال بأنه «الشعور باللذة عند إدراك شيء يهول امره الحس، أي شيء يعجز الحس عن أن يدرك عظمته أو قوته»(٤)، إن كانط يتحدث عن اللذة المتحدرة من «شيء يهول» سواء أكان مصدره الفيزيقا (الطبيعة) ام الميتافيزيقيا (ما فوق الطبيعة)، أما لونجينوس فكان يتحدث عن اللذة المتحدرة من «شيء يهول» ولكن في مجال الأدب(٥)، وهنا تكمن استفادة كانط من مفهوم السمو عند لونجينوس، فهو بنية جذب وتأثير سواء في الطبيعة وجد أم في الأدب. وفضلاً عن ذلك فإنهما يشتركان في تصوّر واحد هو ان لونجينوس «لا يفترض ان العمل الأدبي يكون قيّماً ما دام الاحساس لاذاً، وإنما سمو العمل هو مصدر اللذة»(٦)، وهو يشير إلى تلك «الخصائص التي ان توفرت في العمل الادبي تبعث في القارئ تواً شعوراً بأنه انتقل الى اجواء جديدة من الاختبار العاطفي»(٧)، وكان كانط أيضاً يربط بين اللذة والسمو ، فليست كل لذة هي مقياس قيمة العمل عند لونجينوس، وإنما «سمو العمل» نفسه لابد ان يكون مصدر هذه اللذة، وعند كانط كان سمو الشيء «الشيء الذي يهول امره الحس» هو مصدر اللذة.

(١) النظريات الجمالية/ ٨٤.
(٢) نفسه/ ص٨٥.
(٣) النظريات الجمالية/ ص٨٥.
(٤) المدخل الى الفلسفة- ازفلد كولبه- ص١١٤.
(٥) سبقت الاشارة إلى استعمال المدهش عند لونجينوس.
(٦) مناهج النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق- ص٨٣.
(٧) المصدر السابق/ ص٨٣.

المبحث الرابع

الاستجابة في نظرية التمكين عند العرب

ما النظرية؟ ما التمكين؟

يحق لنا الآن أن نتحدث باطمئنان علمي عن وجود نظرية محددة الافتراضات والمنهج والنتائج، نشأت في احضان البلاغة العربية، ولها اصول في الدراسات التي دارت حول .فكرة الاعجاز البياني في القرآن الكريم، ويمكن أن تعمم نتائجها على الفن كله، وذلك لأن صلتها القوية بوضعية المعنى (انتاجه وتلقيه) تجعل منها نظرية ممكنة التطبيق في ميدان الفن كله، وربما كان هذا احد الأسباب التي جعلتنا نستعير هذا المفهوم من البلاغة العربية– لحاجة إجرائية– لنفسر به لماذا كان ارسطو يلح على فكرة المقابلة بين نظام المحاكاة ونظام الطبيعة.

ما النظرية؟ ما التمكين؟ سؤالان يعضّدان اعتقادنا بوجود نظرية التمكين.

النظرية: قضية تثبت ببرهان، وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي، مؤلف من تصورات منسقة تهدف إلى ربط النتائج بالمبادىء[1]، ولو طبقنا ذلك على نظرية التمكين لظهرت الينا هذه النتائج:

القضية: غرض البلاغة (بوصفها صفة في الكلام) تمكين المعنى في ذات السامع (المتلقي).

البرهان: المنهج المنظم الذي سار عليه علم البلاغة في تحليل الخطاب البلاغي.

أما الشطر الثاني من التعريف فيمكن تطبيقه على النحو الآتي:

---

(١) المعجم الفلسفي، ج٢/ ص٤٧٧، د. جميل صليبا.

المبادىء: غرض البلاغة (بوصفها صفة في الكلام) تمكين المعنى في ذات السامع (المتلقي).

النتائج: احتواء الكلام على بنيات خاصة بالاستجابة لها صلة بتمكين المعنى.

الطريقة: المنهج المنظم الذي سار عليه علم البلاغة في تحليل الخطاب البلاغي.

ويمكن تطبيق ذلك ايضاً على تعريف (النظرية) بأنها مجموعة الافتراضات المنسجمة القابلة للتقصي «فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم أساسية تحدد بعد النظرية»(1) وإذا كنا قد تحدثنا عن الافتراض (المبادىء) وعن التقصي (البرهان أو المنهج)، فإن المقصود بالانسجام هو ان تكون المبادىء منسجمة مع النتائج، وقد بيّنا ذلك الانسجام من خلال التطبيق الآنف.

ويعرف «روزنتال» النظرية بأنها «نسق من المعرفة المعممة»(2) وقد أشرنا إلى هذا التعميم بأن هذه النظرية قابلة للتطبيق في ميدان الفن كله.

نعود إلى التساؤل الآخر، ما التمكين؟ الذي له صلة بتعزيز وجود هذه النظرية.

ثمة معنيان للتمكين، تعطيهما المعاجم العربية:

الأول: القدرة والسلطان(3)، فنقول: مكّن، يمكّن تمكيناً، ومكّن الشيء. جعل له عليه قدرة وسلطاناً، وفي التنزيل العزيز: «انا مكّنا له في الأرض»(4).

والثاني: الاستقرار، فتمكّن المكان: استقر فيه(5)» ويعرف الشريف الجرجاني (٨١٦هـ) التمكين من الوجهة الصوفية، فيرى انه «مكان الرسوخ والاستقرار على الاستقامة وما دام العبد في الطريق فهو صاحب تمكين، لأنه يرتقي من حال إلى حال،

---

(١) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة- سعيد علوش- ص ٢١٩.
(٢) الموسوعة الفلسفية- روزنتال ويودين- ص ٥٣٢.
(٣) المعجم العربي الأساسي/ ١١٤٧.
(٤) الكهف/ ١٨.
(٥) المعجم الوسيط، ج٢/ ٨٨٨.

وينتقل من وصف إلى وصف، فإذا وصل واتصل فقد حصل التمكين»(١)، وطبقاً لذلك فإن التمكين ينطوي على معنيين- من الوجهة المعجمية- هما: الهيمنة (السلطان) والرسوخ (الاستقرار) وقد انطوت الدلالة المفهومية للتمكين عند الصوفيين على المعنى الثاني الذي هو الرسوخ والاستقرار. أما في البلاغة العربية فيرد للدلالة علي تثبيت المعنى الموهم به وكأنه حقيقة، بطرق تعتمد التغيير اللساني أو تغيرات البنية اللسانية لخلق أشكال فنية تؤدي وظيفة التمكين أو الاستجابة، أي أن البنية اللسانية الاصلية (نظام الرتبة أو نظام الإسناد...) تتغير تغيراً مقصوداً أما للعمل بوصفها مثيراً لخلق الاستجابة والتمكين، ومثال ذلك، الجناس في البلاغة العربية، وأما لتمكين واثبات المعنى اثباتاً وستتضح دلالة هذا المفهوم من خلال دراستنا لأصول فكرة التمكين، ونظام التمكين.

اصول فكرة التمكين

تعود فكرة التمكين في البلاغة العربية إلى أصلين هما: دراسات الإعجاز القرآني والعناية بدراسة المعنى. وهذا ما يعطيها طابعاً خاصاً.

لقد كانت دراسات الإعجاز مصدراً مهماً من مصادر الدرس البلاغي، نشأت معظم مباحثه في ظل تلك الدراسات، فقد كانت دراسة الوجه البياني للإعجاز من بين أهم الوجوه الأخرى، وقد كشفت تلك الدراسات عن البنيات التي قصدها القرآن الكريم في توصيل خطاب المعنى في «البلاغة التي اختص بها القرآن، الفائقة في وصفها سائر البلاغات»(٢)، فقد كان«المعنى الذي يتميز به عن سائر انواع الكلام الموصوف بالبلاغة»(٣) يحظى بعناية فائقة من الدارسين.

وقد كان الإعجاز- في وجهه البياني- قائماً على الاتحاد بين المعنى والأسلوب، فقد وجد «الخطابي» (٣١٩- ٣٨٨هـ) إن إعجاز القرآن «إنما كان باللفظ والمعنى معاً، أي بهذا الأسلوب الرائع التأليف متضمناً أصحّ المعاني»(٤).

(١) التعريفات/ الشريف الجرجاني/ ٤١.
(٢) بيان إعجاز القرآن- ص٢٤- الخطابي، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.
(٣) نفسه/ ٢٤.
(٤) مفهوم الاعجاز القرآني/ د. أحمد جمال العمري/ ص ٦٢، وينظر: بيان إعجاز القرآن/ ص٢٧.

ان أغلب الذين كتبوا في الإعجاز، ذهبوا إلى أن الوجه الإعجازي للبيان يتجلّى في قدرة النظم- بوصفه أسلوباً مخصوصاً- على تمكين المعنى في النفوس، فقد وجد الخطابي أن «في إعجاز القرآن وجهاً آخر، ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعُهُ بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً ولا منثوراً، إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور»(١)، وترتقي فكرة النظم عند الخطابي مرتقى عظيماً، لأنها مؤثرة في البنية اللسانية، وفي شكل الاستجابة، ولذا فهو يدعو إلى الثقافة والحذق فيها يقول: «أما رسوم النظم، فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها اكثر لأنها لجام الالفاظ وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النفس يتشكّل بها البيان»(٢). أما الرّماني (٣٨٦هـ) فقد وجد ان تعديل النظم (أي العدول في التأليف) يؤدي إلى التقبّل والاستجابة، فـ «حسن البيان في الكلام على مراتب: فأعلاها مرتبةً ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة»(٣).

ولم يخرج الباقلاّني (٤٠٣هـ) عن هذا المنهج فقد ذهب إلى أن «الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته بأنْ تذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام أو تقذف ما بين شعر فتأخذها الأسماع، فتتشوف إليها النفوس»(٤)،فهو يرى ان هذه التي تأخذها الاسماع وتتشوف اليها القلوب، إنما هي اختيار وعدول عن كلمة اخرى لكي «تتمكن» في موقعها من النظم مثلما تتمكن في النفوس، قال: «ان احدى اللفظتين قد تنفر في موضع، وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الاخرى، بل تتمكن فيه وتضرب بجرانها»(٥)، ويرى القاضي

(١) بيان إعجاز القرآن/ ص٧٠.
(٢) بيان اعجاز القرآن/ ٣٦.
(٣) النكت في إعجاز القرآن/ الرماني- ص ١٠٧، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.
(٤) إعجاز القرآن- الباقلاّني/ ص ٤٢.
(٥) نفسه/ ١٨٤.

عياض (٤٩٦- ٥٤٤هـ) أن أحد وجوه الاعجاز البياني هي «الروعة التي تلحق قلوب سامعيه عند سماعهم»(١)، كذلك يرى الزركشي في البرهان أن احد هذه الوجوه هي «الروعة التي له في قلوب السامعين وأسماعهم سواء المُقِرّ والجاحد»(٢).

سبقت الاشارة الى ان الأصل الثاني لفكرة التمكين هو العناية بدراسة المعنى، فقد كانت البلاغة العربية تعنى بدراسة المعنى من حيث الإنتاج، والانسجام والتمكين وقد بحثت في عناصر المعنى هذه بحثاً مترابطاً، فعملت على توجيه الانتاج توجيهاً يضمن انسجام الخطاب، أو حصول التمكين والاستجابة، وقد كانت هناك ثلاثة علوم بلاغية تعنى بوضعية المعنى، فقد كان علم المعاني يعنى بـ «تتبّع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليتحرز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره(٣)، فهو يعنى- اذن - بدراسة (خواص تراكيب الكلام) وهي عبارة دقيقة لأن السكاكي.(٦٢٦هـ) كان يعنى بخاصية التركيب «ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب»(٤).

أما علم البيان: وهو طبقاً للسكاكي أيضاً، إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه»(٥)، وهو «شعبة من علم المعاني لا تنفصل عنه الا بزيادة اعتبار جرى مجرى المركّب من المفرد»(٦).

أما علم البديع: وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وهي ضربان معنوي ولفظي»(٧).

---

(١) الإتقان في علوم القرآن، ج٢/ السيوطي- ص ٢٦٤.
(٢) نفسه/ ٢٦٣.
(٣) مفتاح العلوم/ ٧٧.
(٤) نفسه/ ٧٧،
(٥) نفسه/ ص٧٧.
(٦) نفسه/ ص ٧٧.
(٧) التلخيص- القزويني- ص ٣٤٧.

إن هذه العلوم الثلاثة تؤكد نزوع البلاغة العربية نحو دراسة المعنى، دراسة تتقصّى وجوه تحصيله ووجوه تمكينه في ذات السامع (المتلقي)، وقد كان البلاغيون العرب يؤكدون أن للمعنى جهات في طريق التحصيل»(١)، وقد توسعوا في دراسة هذه الجهات، تحقيقاً لاعتقادهم بأن هذه الجهات تؤدي وظيفة في التمكين، ولذلك فإن المتأخرين قد وقعوا في لبس حينما اعتقدوا بأن رأي الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي ينصّ على أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وانما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسْج وجنس من التصوير»(٢) هو تقليل من شأن المعنى، وأدرجوا تلك؛ المقولة في جنس الصراع بين اللفظ والمعنى، والحقيقة غير ذلك إطلاقاً، وأن الجاحظ نفسه يؤكد اهمية هذين العنصرين في أي منطوق لغوي، غير ان الجاحظ كان يسوق القول مساق العارف المتثبت من ان النسْج والتصوير هما عنصران أساسيان في تمكين المعنى، ودليلنا على ذلك هو ان الجاحظ كان يعتقد ان «البيان» إنما هو يحيي «المعنى» وتلك هي وظيفته، فهو يرى انه كلما كانت الاشارة أبين وأنور كان المعنى أنفع وأنجع، قال الجاحظ «المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم والمتخلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة (...) إنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربهم من الفهم، وتجلّيها للعقل، وتجعل الخفيّ منها ظاهراً، والغائب شاهداً والبعيد قريباً، وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيداً والمقيد مطلقاً، والمجهول معروفاً، والوحشيّ مألوفاً، والغفل موسوماً، والموسوم معلوماً، وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلّما كانت الدلالة أوضح وافصح، وكانت

---

(١) البرهان- الزملكاني- ص ١٢٢.
(٢) الحيوان/ ج٣/ ١٣١- ١٣٢.

الاشارة أبين وأنور، كان انفع وانجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان»(١)، وفي عبارة أصرح يقيم صلة ثلاثية بين البيان والمعنى والتمكين، فيقول: «البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يغضي السامع الى حقيقته، ويهجم على محصوله»(٢).

ويعني ذلك أن «البيان» هو أسلوب خاص لتمكين المعنى، هو تغيّرات تجري على البنية اللسانية الاصولية لها وظيفة في ترغيب الذات في المعنى والسعي إلي جعله حقيقة راسخة «متمكنة»، ولذلك فإن عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) كان يرى «ان لكل نوع من المعنى نوعاً من اللفظ هو به أخص وأولى، وضرباً من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أجلى، ومأخذاً إذا أخذ منه كان إلى الشيء متعلقاً بغيره، ومقيماً على ما سواه كان من خير ما يستعان به على تقريبه من الأفهام في النفوس أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه، ويؤنس به، ويكون زماماً عليه يمسكه على المتفهم له، والطالب علمه»(٣). إن عبد القاهر- في هذا النص- يربط بين اربعة اشياء هي المعنى والاسلوب (مآخذاً إذا اخذ منه...) والاستجابة (والنفس اليه اميل) والتمكين (تقريره في النفوس). وهذا يدل على عناية العرب بدراسة الاسلوب والمعنى معاً، كلاً متّصلاً(٤). وقد ارتبط مفهوم البلاغة عند العرب على نحو دقيق بالمعنى والأسلوب، فقد عرّف ابن المعتز (٢٩٦هـ) البلاغة بأنها: «البلوغ إلى المعنى ولّما يطل سفَر الكلام»(٥)، فهي اذن تتضمن عنصرين هما: المعنى والأسلوب (الإيجاز) وقد عرّفها الرّماني بأنها: «ما ادى المعنى إلى القلب في أحسن

---

(١)البيان والتبيين ج١- ص ٧٥. نقلنا النص كاملاً لأهميته الفائقة في الاشارة الى وضعية المعنى قبل الانتاج وهو مكنون في الصدور، ووضعيته عند الفهم والتواصل، ووضعيته في البيان، أي عندما يكون. بحسب قوله دقة في المدخل، اي الاسلوب.

(٢) نفسه/ ص ٧٦.

(٣) الرسالة الشافية/ ص ١١٧، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

(٤) ينظر: الأصول، تمام حسان - ص ٢٤٦.

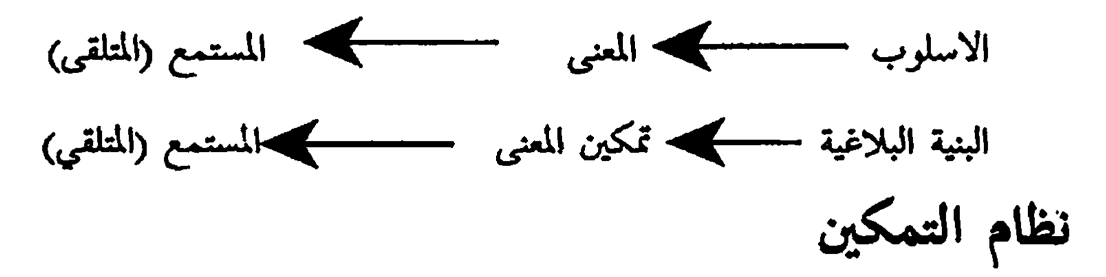
وينظر: كذلك : إشكاليات القراءة وآليات التأويل- د. نصر حامد ابو زيد/ ص١٧٢.

(٥) البديع/ ابن المعتز- ص . ويقصد بـ (ولّما يطلْ سفَر الكلام) الإيجاز، ويبدو ان المصطلح غير مستقر عنده.

صورة من اللفظ»(١)، وقد كان الرماني يعتقد ان البلاغة ليست هي «إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان احدهما بليغ، والآخر عيي، ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غثّ مُستكرَه ونافر متكلّف، وإنّما البلاغة إيصال المعنى الى القلب في أحسن صورة من اللفظ»(٢) وهذا يعني ان الرّماني كان يقصد بالبلاغة «حسن الصورة» القادرة على «ايصال المعنى إلى القلب»، أي تمكينه بالأسلوب وحسن الصورة، قد عرّفها أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) بأنها إنهاء «المعنى الى قلب السامع»(٣)، وعرّفها السكاكي بأنها : «**بلوغ المتكلم في تأدية المعنى حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها**»(٤).

وطبقاً لما تقدم ، يتضح أن الدراسات الإعجازية، كانت ترجع الإعجاز البياني في القرآن الكريم، إلى أسلوبه البياني العالي في تمكين المعنى فتتغير البنية اللسانية الأصولية طبقاً لهذه الوظيفة.

وقد فسّر البلاغيون العرب تلك التغيّرات، والتفريع الذي يتولّد من تلك البنية تفسيراً تمكينياً،وعلى ذلك وضعوا قوانين الخطاب البلاغي، وهي قوانين تمكينية أصلاً لأنها تتعلق بالأطراف الثلاثة الآتية متحدة اتحاداً تاماً.



نظام التمكين

ورد مفهوم «التمكين» في البلاغة العربية على وفق نظام، أي أن العرب اعتقدوا أن الأساليب التي تدرسها علوم البلاغة الثلاثة هي وسائل مختلفة غايتها تمكين المعنى، وعلى

(١) النكت في اعجاز القرآن/ ١٤٠.
(٢) نفسه/ ٧٥.
(٣) الصناعتين/ ١٢.
(٤) الإيضاح/ ١٠.

ذلك فإن قوانين العلوم البلاغية الثلاثة هي قوانين للتمكين. ويعد هذا الاعتقاد احد الميزات الكبرى التي تميّز البلاغة العربية، كونها تسعى إلى دمج «المبنى». «والمعنى» لهذا الغرض، وقد فسّر العرب التفريع الذي يحصل للبنية اللسانية الاصولية بتوليد بنية بلاغية متفرعة عن الاصل اللساني، على أنه أثبت وآكد في النفس(١)، على ما اشار الى ذلك معظم البلاغيين العرب، فقد وجدوا أن التعبير بالحقيقة، أي بالبنية الاصولية المطابقة لحقيقة المعنى، إنما «يفيد العلم، والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام، فتحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز آكد وألطف»(٢).

إن نظام التمكين قائم على اساس لساني في المقام الاول، فقد كان المنهج البلاغي الذي يميز البلاغة العربية، هو إنها تصف الكلام البلاغي عن طريق الموازنة بين الاصل والتفريع الذي يجري عليه، فقد كان الاصل اللساني،كما عرفه العرب- ينطوي على ثلاث وضعيات: المستوى الوضعي، ونظام الإسناد، ونظام الرتبة، وقد فسروا التفريع الذي يجري على هذه الاصول الثلاثة تفسيراً تمكينياً كما اسلفنا، فالمجاز ينقل الكلمة من المستوى الوضعي إلى تفريع الآخر، يخضع لتنظيم اسلوبي، يؤدي غرضاً خاصاً في النص البلاغي، وتكتسب جملة الاسناد الاصلية شكلاً لسانياً جديداً بحسب الوضعية التي يكون عليها المخاطب، فإذا كان خالي الذهن من الحكم الخيري «استغني عن مؤكدات الحكم، كقولك: جاء زيد، وعمر ذاهب، فيتمكن في ذهنه لمصادفته اياه خالياً»(٣)، وإذا كان متردداً في الحكم «حسن تقويته بمؤكد كقولك: لَزيدٌ عارف أو : إنّ زيداً عارف»(٤)، ويعني ذلك أن النص البلاغي يعدل في وضعيات شكله، على النحو الذي يؤدي إلى تمكين المعنى، بحصول الاستجابة، وعندما ينطوي النص على تعديل معين في اسلوب مخاطبته للمتلقي، (المخاطب في البلاغة العربية).

---

(١) ينظر: المزهر ج١/ ٣٥٦.
(٢) المزهر ١/ ٣٦١.
(٣) الايضاح/ ١٣.
(٤) الإيضاح، ١٤.

ان علم البلاغة، كان يؤدي وظائفه على جهتين من النظر: جهة البنية اللسانية الاصولية، ويشار اليها بالتعبير (مقتضى الظاهر)، وجهة البنية البلاغية المتفرعة، ويشار اليها بـ (جهات البلاغة)، وان القانون الذي يتم به ذلك التفريع، هو باصطلاح السكاكي قانون «النقل»(١)، فيرى ان «اخراج الكلام لاعلى مقتضى الظاهر، طريق للبلغاء يسلك كثيراً. بتنزيل نوع مكان نوع باعتبار من الاعتبارات»(٢)، وقد وجد السكاكي ان لهذا النوع: أي اخراج الكلام لاعلى مقتضى الظاهر، اساليب متفننة(٣)، «إذ ما من مقتضى كلام ظاهري الاّ ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك، منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة، وترشد إليه تارة بالتصريح، وتارات بالفحوى، ولكل من تلك الاساليب عرق في البلاغة يتشرب من أفانين سحرها، ولا كالأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقّي المخاطب بغير ما يترقّب»(٤). وإن مهمة هذا الاسلوب ان يحرك نشاط السامع، وقد علل البلاغيون هذا الانتقال ان الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخَلُ في القبول عند السامع واحسن تطريةً لنشاطه وأملأً باستدرار إصغائه»(٥)، ان ذلك كله، كان يتم عن طريق قوانين الانتقال في النظام الإسنادي في علم المعاني، فمتى ما «امتنع إجراء هذه الابواب على الأصل تولّد منها ماناسب المقام»(٦)، أما علم البيان، فإنه قائم على الانتقال أيضاً، الذي يتم بقانون «الملازمات»، وان المعنى مبني على اعتبارات مشتركة بين القول والتأويل، فـ «ايراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتّى إلاّ في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى الى معنى بسبب علاقة بينهما كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه (...) إن علم المعاني مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني»(٧) وان مرجع علم البيان «اعتبار هاتين الجهتين: جهة الانتقال من ملزوم الى لازم،

(١) ينظر: مفتاح العلوم، ٩٥.
(٢) نفسه/ ١١٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه ١٩٥٥.
(٤) مفتاح العلوم/ ١٥٥.
(٥) نفسه/ ٩٥.
(٦) مفتاح العلوم. ١٤٦.
(٧) مفتاح العلوم، ١٥٧.

وجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم»(١)، وقد عللوا كون المجاز والكناية والاستعارة أبلغ من الحقيقة بسبب هذا الانتقال من اللازم إلى الملزوم وبالعكس(٢).

وقد درس العرب- في علم البديع التكرارات الصوتية التي تحصل بين كلمتين أو أكثر ولهذه الكلمات معاني مختلفة، إلا انها تمتاز باشتراك صوتي، على النحو الذي تكون فيه الكلمات متجانسة (أي في حالة جناس)، وإلى جانب هذه التكرارات الصوتية، درس البلاغيون- أيضاً- التضاد المعنوي في الطباق والتورية. وقد وجدوا ان لهذا التكرار والتضاد وظيفة بلاغية هي كما يقول القزويني «تحسين الكلام»(٣)، إن الشيء المهم الذي يظهر من خلال قوانين العلوم البلاغية الثلاثة، هو انها خاضعة لقانون اعم، يشملها جميعاً ويتحكم بالوضعيات التي ينتج بها الملفوظ البلاغي عند العرب، انه- كما تفترض هذه الدراسة- قانون التمكين، الذي يوضح بالمخطط الآتي:

١- المستوى التجريدي:

المبدأ ← القانون ← الشكل ← الغاية

(بنية لسانية أصولية) (النقل) (بنية بلاغية متفرعة) (تمكين المعنى)

٢- المستوى التطبيقي :

أ. علم المعاني:

زيد عارف ← النقل بالتوكيد ← إنّ زيداً عارف ← تقوّية الحكم لتمكينه في الذات.

---

(١) مفتاح العلوم، ١٥٧.
(٢) ينظر المصدر نفسه في الكلام المخصص لدراسة هذه الاساليب.
(٣) التلخيص في علوم البلاغة، ٣٤٧.

ب- علم البيان:

طويل القامة ←—— النقل بالكناية ←—— طويل النجاد ←—— تمكين

المبالغة في الطول الذي هو أحد لوازم الإقدام.

رعينا نبتا ←—— النقل بالمجاز ←—— رعينا غيثاً ←—— تمكين

فائدة المسبب ولفت الانتباه اليه.

ج- علم البديع:

في حده القطع ←—— النقل بالتكرار الصوتي ←—— في حده الحد

←—— تمكين المبالغة في شدة رهافته الدالة على القطع الشديد.

أما والذي أبكى ←—— النقل بالمفارقة ←—— أما والذي أبكى وأضحك

←—— تمكين معنى القدرة الشاملة.

وطبقاً لما تقدم ، يتضح ان العلوم البلاغية الثلاثة، لم تقف عند وصف الأساليب والتعيّرات التي تجري عليه، وإنما ربطت ذلك كله بالمعنى، من حيث انه جوهر الملفوظ البلاغي، الذي يتطلب غزارة في تنوع الأساليب، لأن المقاومة التي يبديها المعنى للاعتياد، تجعل الشكل والاسلوب والنوع في تطور مستمر، ان هذا التباين في الاشكال مبرّرٌ من جهة العلوم الثلاثة بأنه- بحسب قانون النقل- ينطوي على غاية، تتصل اتصالاً وثيقاً بالمعنى، إنها غاية تمكين المعنى التي سبقت الاشارة الى أصول هذه الفكرة ونظامها. ان الشيء المهم في هذه الفكرة هو انها تسعى إلى جعل معنى النص مستقراً استقراراً تاماً في ذات المتلقي، بسبب ان ذلك يحقق خاصية التواصل الأدبي.



الفصل الثاني

الأصول الموطئة لجمالية التلّقي

المبحث الاول
الأصول المعرفية

ترتبط جمالية التلقي Reception Aesthetics بالظاهراتية Phenomenology ارتباطاً قوياً وضرورياً في الوقت نفسه، وستتضح ملامح هذا الارتباط كلما مضينا بالبحث قدماً، فالأفكار المجردة التي صاغها (هوسرل) كانت تتحول شيئاً فشيئاً إلى حقائق ملموسة تحاول ان تستند الى المكونات الاساسية (الماهوية) للشيء، وقد كان (رومان انغاردن)- تلميذ هوسرل- أول من عدل في مفهوم المتعالي (الترانسندنتالي) Transcendental عند هوسرل، الذي يعني عنده ان المعنى المضوعي اي الخالي من المعطيات المسبقة- ينشأ بعد ان تكوّن الظاهرة معنى مخصصاً في الشعور، اي «بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»(١)، ويعني ذلك ان معنى الظاهرة- عند هوسرل- مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم (Understanding)، أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص وهذه العملية تسمى بـ «المتعالي». وهو مفهوم شائع في الفلسفة الحديثة، وله معانٍ متغيرة، الا ان (انغاردن) كان يعني التعالي عنده، ان الظاهرة-، وهو يطبق ذلك على العمل الادبي- تنطوي باستمرار علي بنيتين، بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، واخرى« متغيرة (يسميها مادية) وهي تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي، وان معنى اية ظاهرة لا يستبعد ما تعنيه البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل ان المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الادبي وفعل الفهم، وهذا جوهر الاختلاف بين انغاردن وهوسرل. وقد كان التعديل الذي اوجده انغاردن مرتكزاً اساسياً لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل (هيدغر- سارتر، ميرلوبونتي، غادامير...) وقد كان هذا التعديل ايضاً، يوفر مناخاً صالحاً لعدد من ألاتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقي.

---

(١) الفينومينولوجيا عند هوسرل- سماح رافع محمد/ ٤٣.

إن القيمة البالغة لفلسفة هوسرل تكمن في انه عدل في نظرية المعرفة، فوجد أن ما تدعيه بعض الفلسفات– كالوضعية والتجريبية والعقلانية– من موضوعية هو محض ادعاء، فالموضوعية هي ان المعنى لا يتكون في التجربة أو الحساب أو المعطيات والقيم السابقة، بل انه ينشأ في الشعور المحض، أي ان المعنى هو خلق آني، مرتبط بلحظة وجودية، وهذا يعني اننا لا نعرف الشيء(الظاهرة) من خلال ما يعطينا اياه من قيم واحكام ومعان سابقة، وانما من خلال شعورنا القصدي تجاهه، اي ان فهمنا الذاتي المحض هو اساس العلم المعرفي عند هوسرل وهو أساس فلسفته الظاهراتية كلها. وقد كانت هذه الافكار حول المعنى، تشكل اهمية خاصة في الدراسات الفلسفية من جهة، وفي الدراسات النقدية من جهة اخرى. وسيتضح من خلال هذا البحث كيف تتطور افكار هوسرل المجردة لتغدو نظرية نقدية تشكل نهاية مطاف النظرية النقدية.

ان الاشكالية المعرفية وليست الظروف التاريخية التي أسهمت في نشوء الظاهراتية في صراعها مع النظريات المعرفية السابقة تكاد تكون مماثلة لصراع جمالية التلقي مع النظريات الحديثة في دراسة الادب. فقد كان ادموند هوسرل (١٨٥٩– ١٩٣٨) (Edmund Husserl) يسعى إلى أن يبني نظاماً معرفياً، يستبعد الافتراضات المعطاة للفهم على نحو سابق، ويرى أن هذا الاستبعاد هو الخطوة الرئيسة لاعادة بناء الفلسفة بوصفها علماً دقيقاً(١).

لقد كانت ظاهراتية هوسرل رد فعل على الفلسفات التي استبعدت «الذات» بوصفها مقوماً أساسياً من مقومات المعرفة، ولما كان هوسرل يسعى الى تشييد نظام معرفي للظاهرة (Phenomenon) كما تتكون في الشعور الفردي تكويناًمباشراً وآنياً، فقد تضمنت فلسفته نقداً للفلسفة الوضعية Positivism ولعلم النفس التجريبي Experimental psychology(٢)، فقد كان التفكير الوضعي قائماً على اساس ان استقلال الظاهرة هو نمط من انماط التفكير العلمي، فالعلم في نظر اوغست كونت

(١) له كتاب تحت هذا العنوان.

(٢) ينظر: نظرات حول الانسان– روجيه جارودي/ ٢٣+٢٤ .

(١٧٩٨- ١٨٥٧) «لا يسعه ان يكون مجرد عملية تكديس للوقائع، انه مجموعة قوانين جرى التحقق منها[١]»، ولذلك فإن الفكر اليقظ عنده هو الذي يطبق هذين الشرطين الاساسيين: «الحساب والتجربة، الحساب حينما نكون بصدد الوقائع التي يتعلق بها تحديد القوانين»[٢]. لقد كان هذا اللون من التفكير يحيل المعرفة إلى ممارسة قوامها التجربة والعقل، ولقد اثبت تاريخ نظرية المعرفة (Epistemology) ان المحسوسات غير مكتملة المعنى[٣]، وان العقل باعتماده الاقيسة المنطقية، واستبعاده الحدس وتأثيرات الذات (Subject) يحصر نشاطه وتفسيراته في حدود المقوم الاول للمعرفة وهو المقوم العقلي، ويستبعد المقوم الذاتي، فاصحاب المذهب العقلاني (Rationalism) يعتقدون ان القوة العاقلة في الانسان(..) هي الاصل الذي يصدر عنه كل علم حقيقي، او انها على الاخص مصدر أهم صفتين يتصف بهما العلم الحقيقي: وهما الضرورة والصدق المطلق»[٤]، ولكي يبني هوسرل المعرفة من خلال المقوم الذاتي احتاج الى جهد كبير لكي يعيد صلة الذات بالاشياء أو بالعلم، وقد كان تدوين هذه الصلة من هوسرل نفسه احد الاصول الاساسية التي عاد اليها اصحاب جمالية التلقي (ياوس وايزر). ذلك ان هوسرل كان اول من بحث اشكاليات المعنى كونه ناتج فعل الفهم، وان المهم في هذا البحث هو تأكيد موضوعية المعنى، الذي يعتمد على الشعور الخالص، وكذلك تأكيد دور الذات، وذلك لاعتقاده بأن فعل الفهم ينطوي علي دلالة اساسية في المعرفة، واعتقاده كذلك ان مشكلات المعنى هي مشكلات الفهم نفسه، وهو بذلك يختصر تاريخ النظريات الذاتية كلها، وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى البحث في عملية الفهم ومشكلاته، وقد تبعه في ذلك الفلاسفة الذين تأثروا بنظريته.

تتجه الظاهراتية لدراسة الشعور والكشف عن مضمونه ومبادئه[٥]، وقد حصر هوسرل مهمة الفينومينولوجيا «بدراسة الشعور الخالص وافعاله القصدية باعتباره مبدأ كل

---

(١) تيارات الفكر الفلسفي- اندريه كريسون/ ٣٢٤.

(٢) نفسه / ٣٢٤.

(٣) اشرنا الى محاولة السفسطائيين تأصيل هذا الاعتقاد.

(٤) المدخل الى الفلسفة- ازفلد كوليه/ ٢٧٠.

(٥) ينظر: الفينومينولوجيا عند هوسرل/ ١٣٤.

معرفة»(١). ان الشعور الخالص عند هوسرل هو الذي يتصف بالآنية- لذلك يستبعد الفهم المعطى- ويتصف كذلك بانه يندمج بالظاهرة ويدوّن تلك الخبرة لغوياً، فقد كان هوسرل يعتقد ان معرفة الاشياء في العالم الطبيعي غير مقتصرة على الماهيات الموضوعية التي في الاشياء ذاتها، او التي تكونت بفعل التجربة (Experment) بل ان Objective هذه المعرفة تدرج الشعور، اي فعل الادراك مع موضوعه في عملية تضايف(٢). كيف يتم ذلك؟ لأفترض انني أتوجّه بنظري الى ظاهرة ما(٣) (تفتّح زهرة الكاردينيا) ، ففي هذه اللحظة اقوم بإرجاء (تعليق) كل الافكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيراً مادياً وطبيعياً،وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي، اي عملية التفتح وحدها،وأرجيء كذلك عمليات الانبهار وما يرافقها من معنى، أي أنني في فعلي هذا قد ارجأت ما تعنيه المقومات الاساسية للظاهرة، وأرجأت كذلك نوع الادراك وطبيعته، وركزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة، وان هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه هوسرل لانه معنى خالص، نشأ من خلال علاقة شعورية خالصة استبعدت المعطيات والقيم السابقة، ومن هنا كان شعار هوسرل العودة «إلى الاشياء نفسها»(٤)، فهي في نظره - أساس المعنى، وقد سبقت الاشارة إلى التعديل الذي احدثه رومان انغاردن على نظرية المعنى هذه. فهو أيضاً كان يعنى بالظاهرة الا انه في الوقت نفسه كان يعنى ببنيتها وأسلوب وجودها، وكان يجد في بنية كل ظاهرة ثنائية اساسية هي الثنائية النمطية والمادية (الثابتة والمتغيرة)، وإن علاقة الادراك بهذه الثنائية ليست علاقة عشوائية، وإنما هي منظمة على اسس لغوية صوتية وتركيبية ودلالية كما سيتبين، ويعني ذلك ان المعنى هو خلاصة تلك العملية: بنية الظاهرة، وبنية الفهم.

وفي مقابل هذه العلاقة بين الذات والاشياء في العالم الطبيعي يقترح هوسرل ان نقوم بعمل اجرائي يطلق عليه: الرد (Reduction) والتعليق (Suspention) وهذا العمل

---

(١) الفينومينولوجيا عند هوسرل/ ١٣٤.
(٢) تاريخ الفلسفة الحديثة- يوسف كرم/ ٤٦١.
(٣) يضرب اميل برهييه مثلاً مشابهاً في : اتجاهات الفلسفة المعاصرة/ ٣١- ٣٢.
(٤) مقدمة في النظرية الادبية- تيري ايغلتن/ ٦٤.

«ليس معناه محو هذا الكون الذي يراه عالم الطبيعة، بل معناه (...) ان نضع هذا الكون بين قوسين، فنخرجه من نطاق ملاحظتنا العقلية، ونحلل به الخواطر البحتة التي تحيا في شعورنا»(١)، لقد استعمل هوسرل هذين المفهومين لوصف اية ظاهرة، ومعنى ذلك ان جميع الافتراضات المسبقة للوجود التي ينظر اليها في الموقف الطبيعي الذي يتخذه وعينا على انها واضحة بذاتها، هذه الافتراضات قد استبعدت على نحو مصطنع»(٢)، اي ان عملية التعليق هدفها فسح المجال لوصف «المضامين الخالصة لما هو حاضر في الوعي»(٣) ويعني ذلك عند هوسرل، ان الفعالية الفلسفية هي اكتشاف هذه المضامين، لانها تنطوي على اهميتين، هما اثبات وجود الظاهرة ، بما ينضاف اليها من معنى، عن طريق صلتها بالشعور الخالص، والاهمية الثانية هي اثبات وجود الذات الفاهمة عن طريق جعل الفهم ينطوي على دلالة مضاعفة.

ان التوجه الاساسي للوصف الظاهراتي يتم بالتأسيس على «البنية المباشرة والحدس(٤) اي ان الشيء الذي يكون ظاهرة في الوعي (اي بنية مباشرة غير مرتبطة بفهم سابق) عن طريق توجهنا» القصدي لموضوع ما، لا إلى حدث نفسي»(٥) هو الذي يكون موضوعاً للوصف، فالتوجه من الذات نحو الموضوع هو لوصف «ظاهرة» الشيء في الوعي «اي المعنى الذي يخلق في تلك الآنية الوجودية. ان هذا التوجه هو ليس لوصف الذات بقدر ما هو وصف الظاهرة وصفاً موضوعياً، هذا ما كان يطمح اليه هوسرل في تأسيس نظامه المعرفي، اي «تحويل الوعي الذاتي المباشر الى معرفة فلسفية»(٦)، وقد افترض هوسرل ان ذلك الوعي ينشأ على نحو قصدي، وتعني القصدية Intentionality عنده «الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعوراً بشيء ما»(٧)، فهي من المفاهيم المُشْكِلَة في فلسفة هوسرل لانها على تماس بالقصد (أي عني الشيء)، والوعي والشعور الخالص،

---

(١) اتجاهات الفلسفة المعاصرة- اميل برهييه/ ٣٣.
(٢) الفلسفة الالمانية الحديثة- بوبر/ ٣١.
(٣) نفسه/ ٣١.
(٤) الفلسفة الالمانية الحديثة/ ٣٤.
(٥) نفسه/ ٣٤.
(٦) نفسه/ ٣٧.
(٧) الموضوعية في العلوم الانسانية/ صلاح قنصوة/ ٢٢٣.

الا ان ما يميزها هو كونها تتضمن هذه الفعاليات، فالوعي والشعور الخالص والقصد كلها تجري ضمن اطار القصدية. وهي تدل كذلك «على ضرب من التفكير يتضمن على نحو مثالي شيئاً آخر غيره»(١) فهي ليست «تلك الحالة التي يتعلق فيها موضوع خارجي بالوعي، ولا هي بالحالة التي تقوم بمقتضاها في الوعي علاقة بين مضمونين، نفسيين، يندمج الواحد منهما في الآخر، (...) فهي في جوهرها ذلك الفعل الذي يعطي المعنى»(٢)، ان المهم والاساسي في تحديد مفهوم القصدية هو ان «الشعور لا يستحوذ على التصورات العقلية لكي يحيلها الى موضوعات، بل ينعطف نحو الاشياء من اجل معرفتها بمقتضى مالديه من حركة قصدية»(٣)، ،وقد اضحت القصدية فيما بعد مرتكزاً اساسياً لما يعرف بعملية التفاعل الادبي في اتجاه جمالية التلقي. فقد اعتبر هذا الاتجاه النص الادبي ظاهرة، لا تتبين قيمتها الحقيقية الا من خلال التوجه القصدي، اي ان الممارسة النقدية غايتها اظهار المعنى الموضوعي الذي دونه التوجه القصدي للمتلقي، وعلى ذلك يمكن ان نفهم اعتقاد الاتجاهات التأويلية بتعددية المعنى، التي ينطوي عليها اي عمل ادبي لان الفعل القصدي (فعل الفهم) لا يمكن ان يتكرر،لأنه يستبعد الافتراضات السابقة كما اشرنا، ويتضح من ذلك ان المعنى الموضوعي هو المعنى الجديد الذي يضاف الى النص، وقد كان هذا المعنى مثالياً خالصاً (ترانسندنتالياً) عند هوسرل، لانه يعتمد فعل الفهم وحده، بينما اراد انغاردن ان يعضد هذه الموضوعية من خلال فهم بنية العمل نفسه وشدد واين بوث وستانلي فيش، على ضرورة ان يكون هناك مركز للاتفاق في اية ممارسة تأويلية(٤)، ووجد آيزر ان للعمل الادبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، حيث يكون معنى العمل الادبي هو خلاصة التفاعل بين هذين القطبين.

ان افتراضات هوسرل حول الموضوع القصدي قد انتقدت من لدن تلميذه رومان انغاردن Roman Ingarden (١٨٩٣- ١٩٧٠) الذي وجد ان الموضوع القصدي ينطبق على العمل الادبي واسلوب وجوده وادراكه قد اثر كثيراً في اتجاه جمالية التلقي،

---

(١) الموضوعية في العلوم الانسانية/ صلاح قنصوة/ ٢٢٣.
(٢) نفسه/ ٢٢٣.
(٣) نفسه/ ٢٢٣.
(٤) ينظر: ما الذي يجعل التأويل مقبولاً- ستانلي فيش/ الثقافة الاجنبية ع٣/ ١٩٩٢- ص٥٤.

وبلور كثيراً من مفاهيم هذا الاتجاه. وقد بحث في القيم الجمالية التي ينطوي عليها العمل الادبي، ووضع لتلك القيم تمييزات مختلفة تميزها عن القيم الاخرى الداخلة في تكوين العمل الادبي، ومن خلال ذلك فقد وجه مفهوم القصدية وجهة أُخرى ،تتخلع عن وضعها المتعالي (Transcendental) الى وضع ذي اساس مادي ملموس، فقد كان هوسرل يعتقد ان موضوعاً قصدياً ينشأ في الشعور الخالص من خلال عملية ادراك لموضوع يتمتع بوجود طبيعي، ينشيء موضوعاً قصدياً في الوعي منبّت الصلة عن الادراكات السالفة كلها، ويشيد معنى جديداً وآنياً (اي في لحظة زمنية محددة، ومرتبطة بالشعور)، فهو – اذن– موضوع يجسد فعل الادراك، ويقع بين الذات (ليست الذات التأملية الخالصة) والموضوع المدرك وقد انتقد انغاردن هذا الاعتقاد، وحاول ان يجد الاساس المادي للموضوع القصدي فوجد ان «مثالية هوسرل الترانسندنتالية ترى العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصدية خالصة Pure intentional objects تتحد وتتخذ اساسها الذهني في اعماق الوعي الخالص الذي يؤسسها. فإن الاشكال الذي يبقى مطروحاً يمكن صياغته في هذا السؤال: هل الموضوعات القصدية الخالصة يكون لها نفس بنية واسلوب وجود الموضوعات الواقعية؟ ولذلك فقد رأى انغاردن ان الاجابة على هذا السؤال تقتضي ان نختار لدراستنا موضوعاً لا يمكن ان نشك في أسلوب وجوده القصدي الخالص، والعمل الفني الادبي (...) يعد مثالاً جيداً على ذلك»(١).

لقد بيّن انغاردن الفروق بين الموضوع الطبيعي والعمل الفني من الوجهة القصدية فوجد ان «الموضوع القصدي الخالص هو اسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي لان احالة الوجودية Existential status للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصدية المناظرة، ومحددة بها تماماً، فالعمل الفني بوصفه موضوعاً قصديا خالصاً إنما يكون نتاجاً قصديا للنشاط الفني Noematic of artistic activity وان فهم اسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد او المتذوق انما يتم على هذا الاساس اي باعتبار ان بنيته– التي تشكل تحديداته المادية والصورية، تكون مقصودة وليس لها

(١) الخبرة الجمالية– سعيد توفيق/ ٣٢١.

وجود مستقل عن هذا القصد، وهذا يعني بمصطلح انغاردن انه تكون له خاصية التبعية في الوجود»(١).

في حين ان الموضوع الطبيعي على خلاف ذلك لانه «لا يكون معتمداً في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية والصورية فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به، ولذلك فان بنيته تحيا خارج الوعي، وهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي وافعاله القصدية»(٢)، وبعد ان حدد انغاردن الموضوع القصدي، وحصره بالعمل الادبي، حاول أن يؤسس علما حول معرفة الاساس الانطولوجي لهذا العمل اي بنيته واسلوب وجوده، وكذلك معرفة الاساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية Aesthetic experience وعمليات الادراك التي يقوم بها المتلقي وينتج عنها نشاط ذو دلالة، لان عمليات الادراك غير منفصلة عن العمل المدرك، وهذا احد الافتراضات الاساسية التي ادخلها هوسرل الى نظرية المعرفة وتابعه عدد كبير من الفلاسفة ومنهم انغاردن، وسنرى ان جمالية التلقي قد وقفت بازاء النص الادبي هذا الموقف التفاعلي نفسه، حيث اصبح لعمليات ادراك العمل الادبي معنى لا يمكن تجاهله وعليه فإن التلازم بين فعل الادراك والمعنى المدرك يؤدي إلى بناء معنى العمل الادبي، لأن عملية التلازم هذه تنتج معنى مضافاً، كان العمل يفتقر اليه في المقاربات التي تراه عملاً مكوناً من طبقة التشكيلات كالأصوات والكلمات والجمل والتراكيب معزولة عن نشاط الادراك، او التي ترى انه علم يفسر بمرجعياته وقد كان اهتمام انغاردن بدراسة الخبرة بالعمل الفني عموماً ينطوي على رغبة في توكيد ان المعنى الادبي هو خلاصة تلك العلاقة بين المدرك والمدرك، أي أن المُدْرَك غير مكتفٍ بذاته، وبمعني آخر ان انغاردن يشير الى توكيد نزوعه إلى أن المدركات لا يتحقق (Concrete) معناها ووجودها (اي يصبح ملموساً بالادراك) الاّ من خلال الانسان (المتلقي)، وسيؤكد هذا سارتر ايضاً، وان هذا النزوع لا يتجاهل المعطيات المادية والماهوية للمدرك، بدليل ان انغاردن لا يرى تحقق الجانب الجمالي للعمل الادبي إلاّ من خلال دراسة طبقاته المادية التي تكون وجوده الطبيعي وسنرى ان آيزر يرى ان للعمل

(١) الخبرة الجمالية – سعيد توفيق/ ٣٢٢.
(٢) نفسه/ ٣٢٢.

الادبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي وان عملية التحقق (Concretization) لا يمكن ان تتم الا من خلال التداخل بين هذين القطبين، ويدعو ياوس كذلك الى عدم التخلع عن انجازات البنيوية في مجال تحليل النص، ويستفيد من الدراسة التزامنية ولسانيات الخطاب.

ان الادراك عند انغاردن هو الفعالية الاولى التي تجعل القارىء على صلة بالعمل الادبي[1]، ولذلك فقد اراد ان يبين العلاقة المتبادلة بين «شكل الادراك وموضوعه»[2] وهو يرى ان معرفة الشكل الاساسي لموضوع الادراك يؤدي إلى تسهيل عملية تحليل الفعاليات الادراكية[3]، اي ان معرفة المقومات الاساسية لبنية عمل ادبي ما، يجعل عملية الادراك تستند إلى اساس موضوعي ومن ثم فإن الادراك لا يكون نشاطاً ذاتياً محضاً وإنما هو فعل لاقامة العلاقات بين تراكيب العمل، واعطائها طابعها الملموس من خلال اعطائها دلالة في البناء الاجمالي للعمل، وكذلك ملء الفجوات (Lacunas) التي يعتقد انغاردن انها منتشرة في اي عمل ادبي، فيرى ان «السمة المميزة لكل عمل فني من اي نوع كان، هي انه ليس من صنف الشيء الذي يكون محدداً تماماً من كل جهة بواسطة مستوى اولي من كيفياته المتنوعة، وهذا يعني (...) ان العمل ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه، اي على مواضع اللاتحدد (Ereas sposts of indeterminations) انه ابداع تخطيطي، وعلاوة على ذلك، فإن كل تحديداته ومكوناته او كيفياته تكون في حالة تحقق فعلي، ولكن بعضاً منها تكون كامنة فقط، ويترتب على هذا، ان العمل الفني يتطلب عاملاً آخر يوجد خارج ذاته، وهو الشخص الملاحظ (المتلقي) كي يجعله (...) عيانياً Concrete»[3]، اي متحققاً.

يعطي انغاردن شكلين متميزين للادراك يحصلان في صلتنا بأي عمل ادبي هما:

الاول: قراءة عمل أدبي محدد، او ادراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة.

---

(١) ينظر في ادراك عمل الفن الادبي: ترجمة حسن ناظم (مخطوط).
(٢) نفسه.
(٣) الخبرة الجمالية/ ٣٤٠.

الثاني: هو ذلك الموقف الادراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الاساسية الخاصة لعمل الفن الادبي بحد ذاته»(١) فالاول هو «قراءة فردية لعمل فردي(٢) في حين ان الثاني يفوق «التحديدات الفردية لاي عمل فني معين(٣)»، فهو نشاط ادراكي للتمكن من «استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية(٤)»، للعناصر التي تتكون منها طبقات العمل الادبي إذ ان هناك اربع طبقات تتكون منها البنية الاساسية لأي عمل ادبي:

١- طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية ذات الرتبة الاعلى.

٢- طبقة وحدات المعنى.

٣- طبقة الموضوعات المتمثلة.

٤- طبقة المظاهر التخطيطية(٥).

ان هذه الطبقات الاربع- عند انغاردن- ذات وظائف جمالية (بالمفهوم الظاهراتي للجمالية)، اي انها ترتبط ببعضها بعلاقات من جهة وترتبط بعلاقات ايضا بمدرك العمل الادبي من جهة اخرى، لان هذه الطبقات هي بنيات اساسية لاي عمل ادبي، ولان عملية الادراك والقراءة لا تبتعد عن التأثرية والانطباعية الا من خلال فهم الظاهرة التي يكونها العمل الادبي في وعي المتلقي بوصفها ظاهرة مترشحة من هذه الطبقات ولذلك فان دراسة انغاردن لهذه الطبقات تنصب في باب البحث عن وظائف جمالية لهذه الطبقات انسجاماً مع نزوعه الظاهراتي. فهو يرى ان هناك صياغات صوتية للكلمة المفردة، وصياغات صوتية مرتبطة بالجملة او التتابع الجملي في نص ما، وهي ما يطلق عليها الصياغات ذات الرتبة الاعلى. وهو يميز في الكلمة المفردة، بين الصوت بوصفه بنية نمطية، والصوت بوصفه بنية مادية(٦)، حيث تكون البنية النمطية هي صوت الكلمة

(١) في ادراك عمل الفن الادبي: ترجمة حسن ناظم (مخطوط).
(٢) نفسه.
(٣) نفسه.
(٤) نفسه.
(٥) الخبرة الجمالية/ ٤١٠.
(٦) ينظر: الخبرة الجمالية/ ٤١٢.

الثابت او الصورة الصوتية الواحدة حيث لا تتغير هذه الصورة في الكلمة المنطوقة او المسموعة باساليب مختلفة بينما تكون البنية المادية هي المادة الصوتية المتغيرة التي تنطق من خلالها الكلمة بمستويات مختلفة كأن تنطق بصوت حاد او رخيم، بصوت جهوري او منخفض رقيق(١).

وفي بناء الجملة الصوتي هنالك تأثير متبادل بين الصوت والمعنى، ففي الوقت الذي يؤثر فيه السياق والمعنى على إقامة علاقات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل، فإن الاصوات تؤثر من جهة ما توفره من ايقاعات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل، فإن الأصوات تؤثر من جهة ما توفره من ايقاعات وتناغم يزيد من بهاء المعنى ويقربه من قلب المتلقي(٢) لقد استبعد انغاردن البنية الصوتية المادية من العمل الأدبي التي تظهر بصورة مختلفة اثناء تحقق Concretization العمل، فالمنطوقات الفردية الفيزيقية للنص الادبي ليست هي ما يؤسسه بوصفه نصا ادبياً وانماهي ما يجعله عيانيا فحسب، اي تظهره، وبالتالي فان ما ينتمي الى بنية العمل الادبي انما هو تلك الصياغات االصوتية النمطية التي تتخذ صورة واحدة في كل قراءة فردية للنص الادبي وذلك بفضل ارتباطها الوثيق بالمعنى، فهذه البنية الصوتية الثابتة تعد مسؤولة عن هوية العمل الادبي رغم التنوعات اللانهائية التي فيها يحدث عرضه، وعيانيته* في الادراك الحسي. وهكذا فانه من خلال الوقائع الصوتية المتعددة التي فيها يعرض العمل الادبي فان صياغاته الصوتية النمطية تنكشف باعتبارها متماثلة»(٣).

وعلى الرغم من ان هذا الاستبعاد يثير مسائل خلافية بالنسبة لتلقي العمل الادبي مثلما سنجد عند ريفاتير الذي يعد تلك التغيرات بنيات استجابة، فان انغاردن كان يتوخى ان يجد اساساً مادياً وموحداً للقراءات المتغيرة ومع ذلك، فان القراءة في الوقت

---

(١) ينظر: الخبرة الجمالية/ ٤١٢.
(٢) ينظر: المصدر نفسه/ ٤١٢.
* يقصد تحقيقه (التحقيق اثناء عملية القراءة) أي وضع العمل الادبي في سياق ادراكي جمالي يعطيه بعدا ملموساً.
(٣) الخبرة الجمالية/ ٤١٤.

الذي تميز فيه بين الانماط الثابتة والمتغيرة فإنها تستثمر ما في تلك الانماط من قدرة على خلق التفاعل (interaction) لان البيانات النمطية في الصوت او التركيب او المعنى مفتقرة الى تلك العملية التي تظهرها، وهي عملية التحقق التي دعا اليها انغاردن نفسه فبهذه العملية يظهر العمل الادبي من خلال القراءة والادراك إلى الوجود (Being) من جهة، وتكتسب علاقات الابنية النمطية فيما بينها دلالات متعددة من جهة اخرى.

ويجد انغاردن ان الطبقة الصوتية تقوم بدور هام «بالنسبة للذات المدركة التأسيسيةحينما تؤسس المعنى من خلال البنية الصوتية المحددة له (...) فعندما يتم ادراك «صوت كلمة» محدد لمعنى، فإن هذا الادراك من قبل الذات يؤدي مباشرة إلى اتمام فعل قصدي يكون فيه معنى ما مقصوراً. وهذا المعنى لا يكون معطى بوصفه موضوعاً (للفكر) وإنما هو يشرع في اداء وظيفته باعتباره يقصد موضوعاً يكون محدداً من خلال الكلمة او الجملة. وعلى هذا النحو تنكشف الطبقات التالية للعمل الادبي»(١).

يركز انغاردن في كل طبقة من طبقات العمل الادبي على جملة من التمييزات الخاصة ببنية العمل نفسه، ويتوخى من وراء ذلك كله، ان يشيرالى ان تلك التمييزات تنشئ مواضع من اللاتحدد Sposts of indeterminations تتطلب فعلا يقوم به المتلقي. وهو ملء هذه المواضع من خلال مفهوم «التحقق ولذلك فهو يرى- في طبقة المعاني- ان «الفعل القصدي من قبل الذات قد يهب المعنى على انحاء عديدة مغايرة للقصد الدلالي المتضمن او المتأمل في الكلمة ذاتها، والذي من خلاله تشير الكلمة الى موضوع ما (...) ولذلك فإن المعنى وان كان يعتمد في ظهوره وتعينه على افعال الوعي، فانه يكون متعالياً عليها: فهو لا يتلاشى باختفاء الفعل القصدي الفردي الذي فيه يتم تصوره، فالمعنى نفسه يمكن تعيينه مراراً في افعال واعية جديدة، ولذلك فانه لا يعد جزءاً من افعالنا السيكولوجية(٢). لقد اهتم انغاردن بدراسة الجملة في العمل الادبي لانها المقوم الرئيس لبناء المعنى لأن الكلمة المفردة لا تأتي ولا تظهر الامن من خلال الجملة(٣)»، ولذلك فإن

---

(١) الخبرة الجمالية/ ٤١٥.
(٢) نفسه/ ٤١٦.
(٣) نفسه/ ٤١٧.

«الطابع العام المميز للجملة انها (وحدة معنى وظيفية– قصدية -Functional intentional unit of meaning وهي وظيفة لانها تعين قواعد التركيب اللغوي التي بها تتحدد معاني الكلمات الواردة فيها وهي قصدية لانها تشير الى شيء ما بخلاف ذاتها، فهي تشير إلى او تسقط وقائع وأحداثاً متمثلة، في حين ان الكلمة تشير إلى موضوع متمثل مفرد وهذه الموضوعات المتمثلة– التي تسقطها الجملة وعناصرها من الكلمات– يسميها انغاردن الموضوعات او النظائر القصدية الخالصة.

وهي خالصة، لانها ليست موضوعات او نظائر موجودة في عالم واقعي او مثالي وانما توجد باعتبارها مقصودة فحسب بواسطة وحدة معنى، اي انها لا توجد بشكل موضوعي في مجال اونطيقي* مستقل عن الجملة التي تقصدها»(١).

ويميز انغاردن بين نوعين من وحدات المعنى.

الموضوعات القصدية الخالصة بالاصالة.

والموضوعات القصدية الخالصة المستمدة.

وتتعلق الاولى بالقصد الاصلي للمؤلف «تستمد وجودها وماهيتها بشكل مباشر واولي من خلال افعاله الواعية العيانية اما الثانية فتتعلق بالمتلقي اذ «لا تكون محددة وممتلئة بشكل تام في الصياغة اللغوية للنص الادبي، والتي تكون دائماً صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحدد وتمتلىء من خلال قصدية القارىء او المستمع الذي يوهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية في الصياغة اللغوية في بنية العمل الادبي ولكن لما كانت هذه الصياغات اللغوية ترتد إلى افعال الكاتب الاصلية، فإن انغاردن يسلم بان الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة تتخذ مصدرها النهائي في هذه الأفعال»(٢).

---

* اونطيقي: ذهني

(١) الخبرة الجمالية/ ٤١٧.

(٢) نفسه/ ٤١٨.

(٣) الخبرة الجمالية/ ٤١٨.

ان وظيفة هذه الطبقة عند انغاردن هي انها «تكون مسؤولة عن ذلك الطابع العقلاني المميز للعمل الفني الادبي، فالعمل الادبي يتطلب نوعاً من الفهم الذي يكون متوقفاً بالتحديد على فهم وحدات المعنى فيه»(١)، اي ان الطابع العقلاني هو طابع مميز للمعنى ومبدأ مشترك للفهم والتواصل ومن خلال هذا الطابع يتم الانتقال إلى الطابع الخاص بادراك المعنى، والمرتبط على نحو مباشر بخبرة التلقي، وطريقته في فهم العمل وتأويله ومثلما اشرنا سلفا ان انغاردن يشير إلى هذه التمييزات الثنائية ليخلص إلى القول بان العمل ينطوي على مواضع من اللاتحدد والفجوات التي تنشأ عبر هذه الثنائيات ولا تملأ الا بالنشاط الادراكي للمتلقي، ويعني ذلك ان المعنى العام للعمل الادبي على صلة ضرورية بالمتلقي وهنا يكمن اسهام انغاردن في لفت نظر اصحاب جمالية التلقي إلى دراسة افعال التلقي الماثلة في بنية العمل الادبي.

وفي طبقة الموضوعات المتمثلة يستمر انغاردن في ذكر التمييزات الثنائية وتعني هذه الطبقة العالم الرمزي المتكون في العمل الادبي «من اشخاص او احداث وافعال وانشطة او مشاعر(٢) ويكون لهذا العالم «اسلوب الوجود الواقعي فالموضوعات المتمثلة في العمل الادبي يكون لها طابع الواقع ومع ذلك فانها ليست متأصلة في الوجود الواقعي، وانما تحدث في خبرتنا كما لو كانت واقعية(٣)، ويميز انغاردن بين الموضوعات المتمثلة والموضوعات الواقعية من حيث الزمان والمكان، وهو في هذا التمييز يتبع طريقة ارسطو التي سبقت الاشارة اليها، في التمييز بين العالم الرمزي في المحاكاة والعالم الطبيعي ففي الوقت الذي كان يدعو الى ان يستعير العالم الرمزي من العالم الطبيعي قدرته على الاقناع، كان يضع حدوداً فاصلة بينهما. ان العالم الرمزي عند انغاردن ينطوي علي نوعين من المكان: المكان التخيلي بموضوعاته التخيلية Imaginational التي تظهر فيه إذ «يكون نفسياً وذاتياً(٤)، حيث تكون لموضوعاته «تحديداتها الكيفية الخاصة ونظامها الخاص

(١) الخبرة الجمالية/ ٤٢١.
(٢) نفسه/ ٤٢٢.
(٣) نفسه/ ٤٢٢.
(٤) نفسه/ ٤٢٣.

بها تبعاً للخبرة التي تحدث فيها، فهي يمكن ان تكون غير مقصودة وحرة التداعي او التدفق»(١) والنوع الآخر هو المكان المتمثل او المتخيل Imagined Space بموضوعاته المتخيلة وهو المكان المتمثل في العمل الادبي، ويفرق كذلك بين الزمان المتمثل والزمان الواقعي، ففي الاول «يكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام وترتيب الاحداث المتمثلة في العمل الادبي . والزمان الواقعي يكون متصلاً في حين ان الزمان المتمثل في العمل الادبي يظهر في شذرات منعزلة، والزمان، الواقعي لا يمكن ابداً ان يسترجع الماضي في حين ان الزمان المتمثل يمكن ان يجعل اللحظة الماضية- من خلال تغير الاسلوب- تبدو زاهية حية كما لو كانت حاضرة»(٢) وهو يرى ان الزمان والمكان المتمثلين ينطويان على مواضع من اللاتحدد»(٣) فعندما يصور لنا مؤلف رؤية ما (...) موقفاً يحدث في حجرة ماء، ولا تكون هناك اية اشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة، فإن ذلك يعني ان وحدات المعنى لم تسقط هذا المكان الخارجي على نحو محدد. ولكن لان من ماهية المكان المتمثل انه يكون- مثل المكان الواقعي- له خاصة الاتصال، فإننا نشارك في تمثيل المكان الخارجي المحيط بالحجرة، ولا نقول او نعتقد ابداً في ان حدود هذا المكان المتمثل تنتهي عند جدران هذه الحجرة(٤).

ان الموضوع الواقعي- عند انغاردن- محدد بشكل تام وبطريقة واضحة لا لبس فيها (...) لا تنطوي بنيته المادية على موضع يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين في وقت واحد ومن جهة واحدة، اي انه لا ينطوي على اية مواضع من اللاتحدد(٥) على عكس الموضوع القصدي حيث يكون «غير محدد، فالكيفية التي يكون عليها مضمونه غائبة، فهناك فراغ ما، اي موضوع من اللاتحدد(٦)، ويميز انغاردن بين نوعين من الفجوات

---

(١) الخبرة الجمالية/ ٤٢٣.
(٢) الخبرة الجمالية/ ٤٢٥.
(٣) نفسه/ ٤٢٥.
(٤) نفسه/ ٤٢٥.
(٥) نفسه/ ٤٢٥- ٤٢٦.
(٦) نفسه/ ٤٢٦.

ينطوي عليهما العمل الادبي «نوع يمكن ازالته اثناء القراءة من خلال اسقاطات النص التي تطرح حشداً من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضع اللاتحدد، ونوع آخر يكون النص صامتاً ازاءه، حيث لا يشير النص الى ايه احتمالات او امكانات يمكن بها ملء واكمال هذه المواضع وهكذا تبقى هناك دائماً مواضع في العمل الادبي تعينها التام يكون متوقفاً تماماً على القارىء»(١).

وفي طبقة المظاهر التخطيطية Schematized aspects يتحدث انغاردن عن اسلوب تمثل الموضوعات في العمل الادبي، على نحو تخطيطي، فالعمل الادبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار الى اسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل باشارات دالة في صياغاته اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته، ويعطي انغاردن لطبقة المظاهر التخطيطية وظيفة في تحديد قيمة العمل الادبي من جهة، وتميز اسلوبه. ففي مسرحية ماكبث- مثلاً- «ليست كل احداث العقدة تظهر على خشبة المسرح (...) نحن نتعرف على بعض منها من خلال بعض عبارات معينة ومنتقاة يصرح بها ابطال المسرحية، وهناك بعض آخر منها نستنتجها بوضعها فتعترضه في سياق الافعال والاحداث»(٢).

ان الشيء المهم عند انغاردن هو ان هذه الطبقة «انما تكون متعالية على الخبرات الفردية»(٣) ويميز انغاردن في كل طبقة من طبقات العمل بين بنيات متغيرة ومرتبطة بالخبرات الفردية واخرى متعالية، مثلما اشرنا الى ثنائياته في الطبقات التي مر ذكرها. ان المظاهر التخطيطية «هي اشبه بهيكل يمكن ان يمتلىء بمظاهر عيانية على انحاء متنوعة من الخبرة فهذا الهيكل هو الجانب التخطيطي لمظهر الشيء والذي يحتفظ له بهويته»(٤).

ان تمييز انغاردن هو تمييز منهجي بين بنية العمل التي اطلق عليها «نمطية» وبنية العمل التي اطلق عليها كذلك «مادية»، وهو تمييزا ايضاً بين البنيات وبنيات الخبرة بالعمل

(١) الخبرة الجمالية/ ٤٢٧.
(٢) الخبرة الجمالية/ ٤٢٧.
(٣) نفسه/ ٤٢٨.
(٤) الخبرة الجمالية/ ٤٢٨.

الادبي. فالمظاهر التخطيطية– في بنيتها– «تبقى دائماً مستقلةعن تلك التفاصيل والعناصر التي بها تملأ، والتي تكون راجعة لخبرات الافراد التي تتفاوت فيما بينها»(١).

يشير انغاردن الى صنف من المظاهر التخطيطية مهم بالنسبة لتحديد قيمة العمل الادبي فهذا الصنف لا يكون معتمداً « على ارتباطات توافقية معينة بين هذه المظاهر والموضوعات المتمثلة، وإنما ايضاً على عناصر تمتد وراء الموضوعات المتمثلة ذاتها (...) لا تكون مجرد مظاهر ممكنة يمكن ان تتجلى فيها الموضوعات المتمثلة بناء على علاقة توافقية ما بينها وقد ابتدعها المؤلف ويقوم القارىء بتعيينها من خلال خبرة سابقة بالمظاهر العيانية، بل انها مظاهر تفرض نفسها على القارىءبوصفها اساليب معينة لظهور الموضوعات، فهذه المظاهر تنشأ بفضل عناصر معينة في بنية العمل الادبي تجعل الموضوعات المتمثلة تمتلك مظاهر معينة تبقى جاهزة أو متأهبة للتحقيق والتعيين، كما لو كانت تنتظر القارىء لتفرض نفسها عليه اثناء القراءة»(٢)، ويخصص انغاردن هذا الصنف من المظاهر باللغة التي يتأسس عليها العمل الادبي حيث تكون «مولد لمظاهر» معينة للموضوعات المتمثلة وليست هذه العناصر اللغوية تتمثل في مجرد انتقاء معانٍ* قصدية بطريقة تلائم الموضوعات التي تسقطها هذه المعاني، وانما هي تمتد الى ابعد من ذلك.فهي تتمثل في الصور المتمثلة والمجازات في اللغة الشعرية على سبيل المثال، وفي الصياغات الصوتية ذاتها من قبيل: صوتيات الكلمات والايقاعات والتنغيمات في بنية اللغة»(٣)، ان جماليات انغاردن– كما اسلفنا– تحاول ان تفهم العمل الادبي من خلال بنيتين: بنية العمل، وبنية الادراك والخبرة الجمالية، وان الخبرة هي الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جمالياً(٤)، ويشدد انغاردن على (الخبرة المعرفية)، اي الخبرة المؤسسة على معرفة ببنية العمل على عكس جورج يوليه– كما سنشير– الذي يشدد على الخبرات

(١) الخبرة الجمالية/ ٤٢٨.
(٢)الخبرة الجمالية/ ٤٢٩.
* في الأصل: معاني، وهو خطأ
(٣) الخبرة الجمالية/ ٤٢٨– ٤٢٩.
(٤) ينظر نفسه/ ٤٣٣.

الشعورية. فالخبرات تكون متنوعة «من قبيل المتع الجمالية التي يكون مصدرها القيم الجمالية» والمشاعر، والانفعالات المتنوعة التي تحدث اثناء القراءة»(١) وهو يرى ان تلك الخبرات «لا تنتمي إلى تلك المجموعة من الخبرات التي منها يدرك العمل الادبي بشكل عياني»(٢)، ولاجل ان يصون الذات المدركة من التماهي في العمل، والاندماج فيه حد نسيان العمل نفسه فوجد انه «يجب ان يكون هناك اخماد لكل هذه الخبرات والحالات النفسية التي تنتمي الى االعالم الواقعي الذي يحيا فيه القارىء، بحيث يبدو كما لو كان هناك عمى وصمم بالنسبة لافعال واحداث العالم الواقعي، ولذلك فأننا أثناء القراءة يجب ان نستبعد كل شرود للذهن قدر الامكان، وكل ما يمكن ان ننشغل به في عالم الواقع، كي نحيا في عالم منفصل تماماً خاص بالعمل الادبي»(٣)، ولكي تتم الخبرة المعرفية، فان انغاردن يميز بين نوعين من التحقق، تحقيقات زائفة واخرى ممكنة، فالتحقيقات الممكنة هي تلك التي قد تتنوع تفاصيلها ولكنها تبقى على هوية العمل الادبي (...) وهكذا، فإنها تكون متعالية على الخبرات المؤسسة لها، رغم ان هذه الخبرات تكون شرطاً ضرورياً لوجودها اي لتحققها»(٤)، ان انغاردن يشدد- في الخبرة بالعمل الادبي- على مراعاة السمات النمطية للعمل التي تحافظ على هويته او تكون قاعدة للفهم والتأويل، وعلى وفق هذه القاعدة اراد ان تتم قراءة العمل الادبي، محاولا ان يفترق عن استاذه هوسرل الذي اغفل بنية العمل القصدي، وشدد على تدوين فعل الشعور الخالص الذي تقيمه الذات مع الاشياء. ويبدو ان انغاردن أراد ان يؤسس جمالية خاصة للعمل الادبي من خلال معرفة تامة بمكوناته.

ان انغاردن يبحث عن قيمة العمل الادبي، لكي يحمل جهده الجمالي طابعاً واقعياً، ولذلك فان قيمة العمل هي ما كان يدعوه بـ «القيمة الفنية» التي تتصف بالصفات الاتية:

---

(١) الخبرة الجمالية/ ٤٣٤.
(٢) نفسه/ ٤٣٤.
(٣) الخبرة الجمالية/ ٤٣٤.
(٤) نفسه/ ٤٣٥.

١. الا تكون جزءاً من او مظهراً لاية خبرة من خبراتنا التجريبية او حالاتنا الذهنية اثناء تعاملنا الفكري مع اي عمل فني، وهي على هذا الاساس لا تنتمي الى مقولة اللذة او المتع الحسية.

٢- انها ليست شيئاً يعزى الى العمل نظرا الى كونها تعد وسيلة لاثارة هذا الشكل من اللذة.

٣- تكشف عن نفسها بوصفها ميزة خاصة بالعمل نفسه.

٤- تنشأ فقط اذا كانت الشروط الضرورية لوجودها ماثلة في خواص العمل بالذات.

٥- انها الشيء الذي يدفع وجوده بالعمل الفني الى الاسهام في خلق صيغة عمل خاصة كاملة تتميز عن كل النتاجات الثقافية الاخرى(١)»، ان هذا يعني ان قراءة (فهم) نص ما انما هي قراءة تراعي مستويات كثيرة، بعضها تابع للعمل بوصفه بنية «مادية» متجسدة في بنائه اللغوي، وبعضها الاخر ينتمي الى عملية الفهم (القراءة) ومستوى اخر يقع بين الاثنين، اي انه بنية كان يدعوها بالقيمة الفنية، فهي بنية خاصة، ذات اسلوب فريد، فهي خاصية تمييزية، اي انها بنية اسلوبية وظيفية، لانها تؤدي دوراً مهماً على مستوى تلقي العمل الادبي.

عول سارتر كثيراً على عملية الادراك في تحقق وجود الاشياء، واعتقد ان عمليات الوعي الظاهراتي هي وحدها التي تكون ذات معنى، وحاول ان يعمم هذه الفكرة- ذات الجذر الهوسرلي-، على ميدان الفلسفة، ودراساته النفسية والادبية، وإذا كان انغاردن قد كرس جهده في دراسة بنية العمل الادبي والخبرة الجمالية، فان سارتر قد اهتم كثيراً بدور الوعي في اعطاء الوجود طابعه الملموس فركز على القارىء وعلى عملية القراءة، معتقداً ان «كل ادراك من ادراكاتنا مصحوب بالشعور بان الحقيقة الانسانية ذات طبيعة كاشفة، اي ان بها وحدها يتحقق الوجود، او بعبارة اخرى: الانسان هو الوسيلة التي بها تتبدى

---

(١) القيم الفنية والقيم الجمالية- رومان انغاردن- الثقافة الاجنبية ع٣/ ١٩٨٦- ص ٧٥.

الاشياء. ذلك ان العلاقات بين اجزاء هذا العالم انما تتكاثر بمثولنا فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء»(١)، وهو يشدد على عملية الادراك هذه فيرى أننا اذا «انصرفنا عن منظر من المناظر ظل المنظر دون شاهد قابعاً غائصاً في ظلام المجهول، اي انه يظل موجوداً مجهول الوجود»(٢).

ان سارتر فيلسوف، محكوم بنظام معرفي، يحاول ان يتطابق في كل وجهات نظره في الفلسفة او الادب، فهو يفترض ان علاقة القارىء بالادب علاقة وظيفية (ادراك وخلق)، فالقاريء هو الذي يعطي الادب طابعه الملموس، وبذلك يتحقق «وجود» المؤلف والعمل الادبي معا ولما كانت الوظيفة الاساسية للادب- باعتقاد سارتر- هي تحقق وجوده، فان القارىء يوكل اليه دور واكتشاف الوجود المطلق للاثنين (المؤلف والادب)، وعليه كان تشديد سارتر على «حتمية» المؤلف والانتاج اي انهما يفرضان نفسيهما على القارىء، «فانتاجه حتمي لانه بالضرورة متعال، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب ان يكون القارىء لها في حال انتظار وملاحظة»(٣)، ان فكرة كون العمل الادبي متعالياً Transcendental في بنيته، هي الفكرة الاساسية التي طبقها انغاردن في تحليل بنية العمل الادبي، فالمتعالي ها هنا هو تمييز بين بنية اصلية (مقوماً اساسيا من مقومات العمل) وبنيةٍ للادراك.

وإذا كان الانتاج حتمياً لانه على صلة ضرورية بالقارىء، فإن المؤلف حتمي كذلك «لا لان القارىء يكتشف موضوعه «اي يبرزه الى الوجود»، بل لانه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق (اي انه ينتجه) (...) ان القارىء على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه فهو يكتشفه في الخلق ويخلقه بهذا الاكتشاف»(٤) والقراءة- عند سارتر- هي «عملية تركيبية للادراك والخلق»(٥)، ماذا يعني هذا؟ يعني ان «القراءة عملية مؤلفة من

---

(١) ما الادب- سارتر/ ٤٤.
(٢) نفسه/ ٢٥.
(٣) ما الادب- سارتر/ ٥١.
(٤) نفسه/ ٥١.
(٥) نفسه/ ٥٠.

شطرين: فالشطر الاول هو الادراك، اي ادراك الانتاج الفني، او اكتشافه وفي هذا الاكتشاف يكون القارىء بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة ادراكه للاشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها، فيكون الانتاج الادبي بالنسبة للقارىء شيئاً حتمياً، اي بفرض نفسه على القارىء على نحو ما تفرض الاشياء والمناظر وجودها على المدرك وفي القراءة يكتشف الانتاج الفني ومؤلفه على انهما حتميان، اي مفروضان، وبعبارة اخرى ينظر اليهما موضوعياً. اما الشطر الثاني من القراءة فهو خلق القارىء لما يقرؤه، اي ابرازه الى عالم الوجود بتقويمه او اخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن ايحائه»(١).

ان الافتراض الرئيس الذي كان سارتر يدافع عنه، هو ان الوجود ضرورة بالنسبة للموجودات وعليه فقد وضع الكينونة بازاء الانسان، بوصفه يحقق ذلك الوجود من خلال عمليات الوعي والادراك التي يقوم بها، وقد اراد سارتر ان يعمم هذا الافتراض ويجد له مؤكدات في ميدان العمل الادبي، فقابل بين الكتابة والقراءة، وبين المؤلف والقارىء، فوجد ان عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين: الكاتب والقارىء. فتعاون المؤلف والقارىء في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الاثر الفكري، وهو النتاج الادبي المحسوس الخيالي في وقت معاً، فلا وجود لفن الا بوساطة الاخرين ومن اجلهم»(٢).

ان الكتابة عند سارتر هي نوع من النظام الذي يحكم الصلة بين الاشياء في عمل ادبي ما، وان المؤلف هو المنظم لاجزاء العمل على نحو يضمر وجهة نظره «فاذا سجلت- في لوحة مرسومة او مقالة- ملامح وجه في منظر اكتشفته من مناظر البحر او الحقول، فاحكمت الصلة بين اجزائه وادخلت فيه من النظام ما كان يعوزه، وفرضت وحدة الفكر على مختلف اجزائه فعندي (...) وعي بأني، انتجت هذا المنظر باجزائه، اي اني احس بأني ضروري بالنسبة الى ما خلقت، ولكن الشيء الذي خلقته فنيا هو الذي

(١) ما الادب- سارتر/ ٤٩.
(٢) نفسه/ ٥٠.

يستعصي عليّ هذه المرة: إذ لا يمكن ان اكتشف واخلق في آن»(١)، يشير سارتر هنا إلى ان عملية الخلق الفني، هي عملية غير نهائية (غير حتمية) لانها في موضع نظر دائم من المؤلف، فهي لا تستنفد المعنى، لأن موضوع الانتاج في تغير مستمر فهو تغير لعمليتي ادراك، ادراك المؤلف لموضوعه الخام، وادراك القارىء للموضوع المتمثل في العمل الادبي نفسه، ويشير هذا الافتراض الى ان المعنى غير مكتمل حتى في عملية انتاجه، وهي العملية التي يكون المؤلف فيها ذا سيطرة تامة على عناصر موضوعه، ولذا فان التلقي هو نشاط نسبي للاسهام في اكتمال وجوه المعنى. ان الكتابة– عند سارتر– تستدعي القراءة، وذلك لان «العمل الادبي خذروف عجيب لا وجود له الا في الحركة، ولاجل استعراضه امام العين لابد من عملية حسية تسمى: القراءة وهو يدوم ما دامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سوداء على الورق»(٢) ان فهم سارتر لعمليتي: الكتابة والقراءة، لا يخرج من ظاهراتيه هوسرل، وجمالية انغاردن، بل انه يصل– في احيان كثيرة– الى التطابق معهما، ولكنه يفترق في تمثيلاته، وبحثه عن غايات وجودية للكتابة والقراءة، فهو يرى ان عمل المؤلف ينطوي على فراغ على القارىء ان يملأه»(٣)، وقد مرَّ تركيز انغاردن على الفجوة في العمل الادبي، ويرى سارتر كذلك، ان المعنى ذو طابع عضوي، فليس «المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوي»(٤)، وهذا احد الافتراضات المهمة عند هوسرل ومدرسة الجشتالت حيث شددا على مفهوم العضوية (اي الكلية) في اية ممارسة دالة. ومثل انغاردن، فقد حصر مهمة القارىء في تحقق العمل فوجد انه (يتحقق (...) على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارىء»(٥).

اراد اصحاب جمالية التلقي– ياوس بخاصة– ان يعضدوا افتراضاتهم في شرعية اسهام الذات المتلقية في بناء المعنى، فعادوا على اثر ذلك الى الفيلسوف هانس جورج

(١) ما الادب– سارتر/ ٤٦.
(٢) نفسه/ ٤٨.
(٣) ما الادب– سارتر/ ٥٤.
* في الاصل: سود وهو خطأ
(٤) نفسه/ ٥٢.
(٥) نفسه/ ٥٥.

غادامير، لان ثنائية الذات والمعنى تضعنا مباشرة على تماس بذلك الفعل الذي يعطي للبنيات المادية التقنية لاي عمل دلالة مشتركة ، هي الدلالة الحرفية المقيدة بشروط وضعية والدلالة الاخرى، هي دلالة الفعل نفسه، اي دلالة الفهم.

اذ يعنى علم التأويل بالفهم كونه حقلاً مهماً من حقول المعرفة، وقد كان دلتاي Delthey– وهو احد مصادر فلسفة غادامير– يهتم بدراسة الفهم دراسة علمية، فهو يشدد على «ايجاد اساس للفهم في التجربة الحية Lived experience كما نعيشها بالفعل، ومن ثم لا يهمه البحث في الذات المتعالية. ان موضوع بحثه الانسان ببنائه الجسمي والعقلي المركب بمجموع غرائزه. ومن ثم يؤكد ان الوجود البشري فريد تماماً، وبالتالي لا يمكن سبر غوره عن طريق المعرفة، وإذا نظرنا الى البشرية عن طريق الادراك والمعرفة، فإنها لا تكون الا واقعة فيزيائية يمكن تفسيرها عن طريق العلوم الطبيعية، ولكن من حيث ان الانسان يفهم ويختبر الحالات الانسانية ويقدم تعبيرات لهذه الخبرة فان البشرية تصبح موضوعاً للدراسات الانسانية»(١)، ويعني الفهم عند دلتاي «النظر في عمل العقل البشري او على حد تعبيره: اعادة اكتشاف الانا في الانت»(٢)، اي أن «العملية الاساسية التي بناء عليها تتوقف كل معرفتنا للذوات الاخرى، هي اسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات حولنا، او بمعنى أخر لكي نفهم شخصاً اخر ليس معناه ان نعرف انه يملك تجربة معينة فحسب، ولكن ان نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا، او ان نعيد تأليفها بصورة خيالية او ان «نعيد معايشتها Re- live، وهذه العملية ليست تأليفا منطقياً او تحليلاً سيكولوجياً، ولكنها عملية تحليل ابستمولوجي»(٣). ان الصلة المشتركة بين دلتاي وغادامير واصحاب جمالية التلقي هي ان نشخص ونعين فهم الاخر (المؤلف) من خلال فهمنا، اي ان فهم الآخر لموضوعاته يتم– باعتقاد دلتاي– من خلال جملة من «التعبيرات» Expressions التي تنقل الينا من الاخرين عن «طريق تأثير اشاراتهم

---

(١) دلتاي وفلسفة الحياة– د. محمود سيد احمد/ ٣٣–٣٤.
(٢) دلتاي وفلسفة الحياة– د. محمود سيد أحمد/ ٣٤.
(٣) نفسه/ ٣٤.

واصواتهم وافعالهم على حواسنا(١)، وان فهم الاخرين هذا، على الرغم من طابعه الفردي، الا انه «ينتمي الى مجال مشترك (...) والعلاقة بين تعبير من تعبيرات الحياة وعالم العقل داخل هذا المجال* لا تضع التعبير داخل سياقه فحسب، ولكن المضمون العقلي الذي ينتمي اليه ايضاً، فالجملة تكون مفهومة لان اللغة ومعنى الكلمات بالاضافة الى مغزى الترتيبات النحوية يكون مشتركاً بالنسبة للمجتمع»(٢)، سبقت الاشارة الى أن رومان انغاردن كان يشدد على الاخذ بعين الاعتبار، مبدأ اساسيا لكل عملية فهم، وهذا هو التمييز بين البنيات النمطية والبنيات المادية، ويبدو ان انغاردن قد عاد على نحو ما عاد الى كل فلسفة تعنى بدراسة الذات والفهم، إلى دلتاي الذي كان يشدد على طريقتين لفهم التعبيرات هي: الصور الاولية (البسيطة) Elementary للفهم، والصور العليا Higher للفهم(٣) وان الفهم الاولي «هو ذلك الفهم الذي يتم عن طريق تفسير تعبير معين بوصفه معبراً عن واقعةٍ عقليةٍ بدون اية محاولة لرؤية هذه الواقعة العقلية في علاقة بالحياة الكلية للذات التي تظهر فيها»(٤) فهذا الفهم لا يرتد الى سياقات التجربة، بل يفهم «التعبير وما يعبر عنه (المعنى)»(٥)، ويعني ذلك ان هذا النوع من الفهم يحاول ان يحافظ على ما تعنيه «العلامة» التي بموجبها ينتقل التعبير، وان يحافظ كذلك على كونه اساساً عاماً لكل عملية عليا للفهم، اي انها تقوم بالوظيفة نفسها التي تقوم بها البنيات النمطية عند انغاردن.

وتعني الصور العليا للفهم انها عملية مركبة (الاولية والعليا)، اي انها «تلك الصور التي لا تأخذ فيها تعبيراً واحداً، ولكن مجموعة من التعبيرات ونفسر هذه التعبيرات بوصفها تصدر عن عملية مركبة»(٦)، ان الفهم– عند دلتاي– هو عملية مزدوجة، وهو فهمنا لما فهمه الاخرون من موضوعات تدون التجربة الروحية المشتركة ، وطابع الحياة،

---

(١) دلتاي وفلسفة الحساة – د. محمود سيد أحمد/ ٣٦.
* في الأصل: بداخل، ولا ضرورة، تجيز ورود الباء هنا.
(٢) نفسه/ ٤١.
(٣) ينظر: دلتاي وفلسفة الحياة/ ٤١.
(٤) دلتاي وفلسفة الحياة/ ٤٢.
(٥) نفسه/ ٤٣.
(٦) نفسه/ ٤٢.

فالفهم عنده هو «العملية التي بوساطتها نعرف شيئاً نفسياً ما عبر الرموز المحسوسة التي تجليه وتكشف عنه»(١)، وهو يرى ان «الغاية القصوى للهيرمنيوطيقا هي الفهم الجيد للمؤلف اكثر مما فهم نفسه»(٢)، لقد وجد غادامير ان دلتاي يعطي اسبقية خاصة للفهم، وأن التأويل لم يكن، سوى حالة جزئية من الفهم(٣)، فاراد غادامير ان يبحث عما يعطي الفهم طابعه الملموس، فجعل اللغة هي الوسيط الذي ينتقل عبره، ووحد بينه وبين التفسير والتطبيق، ففي قراءة نص ما يمتزج فهمنا- بوصفه سلسلة من الاجراءات والاستعدادات الذهنية والمواقف الذاتية- بالتفسير (تفسير البنيات والصيغ الاساسية للعمل)، ويمتزج كذلك بالتطبيق كونه نهاية المطاف لعملية تجسيد الفهم عبر الوسيط (اللغوي)، ان هذا التوحيد بين اللحظات الثلاث، كان ذا اهمية بالنسبة لياوس، لانه ينسجم واهتمام النظرية الحديثة التي تركز على فعل الفهم، وتعتقد انه جزء اساسي من المعنى.

يركز غادامير على مسألة اساسية اثناء دراسته للوسيط اللغوي، هي كونه مبقعاً بالوعي التاريخي، فعمله يتركز في «كشف الطابع اللغوي لكل تجربة انسانية في العالم»(٤) حيث يكون «الوعي المدرج في الصيرورة التاريخية»(٥)، حاضراً في هذا الطابع اللغوي. فقد كان عمله التأويلي يجري على مرحلتين، في الاولى «يعرض الحقيقة في مداها الكامل في التجربة الفنية التي لم يلحقها التشنويه، ثم يطبع في المرحلة الثانية مفهوما تخطيطياً لما هو لغوي بحيث يندرج في اطاره الوجود الاجتماعي- التاريخي للبشرية في تجلياته الفنية والعلمية والمؤسسية»(٦)، وهذا يعني أن «استعادة مفهوم الحقيقة عن طريق الفن يتم من خلال نزعة الاحالة الى الذات التي اتجه اليها علم الجمال الحديث»(٧) لان غادامير يعتقد

---

(١) النص والتأويل- بول ريكور/ العرب والفكر العالمي ع٣/ ١٩٨٨/ ص٤١.
(٢) نفسه/ ٤٢.
(٣) نفسه/ ٤١.
(٤) فن الخطاب وتأويل النص ونقد الايديولوجيا/ غادامير/ مجلة العرب والفكر العالمي ع٣/ ١٩٨٨- ص٥.
(٥) نفسه/٥.
(٦) الفلسفة الالمانية الحديثة/ ٧٩.
(٧) نفسه/ ٧٩- ٨٠.

ان «الفلسفة لا تسبق الفن ولا تتجاوزه، وانما ينبغي عليها ان ترجع إليه وتتعلم منه (...) ان الفن معرفة وان تجربة العمل الفني تشارك في هذه المعرفة»(١) ان الاعتقاد بان الفن معرفة لا يشير الى تعارض بين المفهومين عند غادامير وهيدغر، بل ان هذا الاعتقاد يتأسس على الافتراض الاساسي عند هوسرل الذي كان يرى ان وعي ظاهرة ما في الوجود او الفن انما هو عمل معرفي لانه عمل يعلق Suspends الافتراضات والاحكام والقيم السابقة وينشئ معرفة خالصة في الشعور، وعليه فقد كان شعار هوسرل في «العودة الى الاشياء نفسها» هو محاولة في تأسيس معرفة من خلال الشيء نفسه عندما يكون ظاهرة في الشعور الفردي. ولذلك فان الفن عند غادامير هو معرفة لانه يختزن الومضات العفوية للوعي البشري في تحولاته التاريخية، ولما كانت مادة الفن هي اللغة، ولما كانت هذه اللغة هي «وطن الكينونة»(٢)، عند هيدغر، فقد كان غادامير يضعها في مقدمة ممارسته التأويلية، لانها كما يقول «عمل الفهم»(٣).

وطبقاً لما تقدم يتضح أن غادامير يركز عمله التأويلي في كشف الوعي البشري المدون في تجاربه اللغوية، واختار الفن مجالاً لذلك العمل لما فيه من تدوين عفوي لذلك بالوعي، ولكي يحقق للوعي البشري المدون استمراريته، ويحقق كذلك للوعي المدرك انيته، اي لحظته الوجودية واسهامة في بناء معنى اية ظاهرة، كان يشدد على اهمية انضاج الممارسة التأويلية في حدود التاريخ والتراث.. وهو يتحدث بذلك عما يسميه بالافق التاريخي (استعار ياوس مفهوم الافق منه، سنشير الى ذلك).

كيف نتعامل مع التاريخ (الماضي) بوصفه مجالاً قابلاً للفهم؟ ان ذلك التعامل تحدده نوعية الفهم فما دامت تأثيرات هوسرل مستمرة في ان الذات هي اساس الفهم فإن غادامير يفهم تأثيرات الماضي فهماً ينطلق من الذات التي تكون افكاراً حول الماضي كونه تجربة نعانيها، ولذلك «لا ينبغي ان نتناول التاريخ من الخارج او من اعلى في احالة

---

(١) الفلسفة الالمانية الحديثة/ ٨٠.
(٢) استراتيجية التسمية/ مطاع صفدي/ ٢٢٤.
(٣) نفسه/ ٢٢٤.

موضوعية مصطنعة، فالتاريخ شيء نعانيه دائماً من الداخل بما هو كذلك، من حيث اننا نقف فيه (...) وتجربة التاريخ تنطوي دائماً علي تجربة ان المرء لا يستطيع ان ينتزع نفسه من هذا التاريخ لانه تاريخه الخاص»(١)، لان وجوده قد وسم فعلاً بما سبق»(٢) ولذلك فان غادامير «يتصور التفسير على انه عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره، وهويربط التفسير على هذا النحو بالماضي ربطاً وثيقاً»(٣)، ومن خلال هذا التصور لعلاقتنا بالتاريخ ، فان تصورنا للتراث بوصفه جزءاً من التاريخ- يتم من خلال عملية «يتكيف فيها كل من الماضي والحاضر نفسه باستمرار، وفي هذا الفهم تكون فعلاً جزءاً من التاريخ وموضوعاً لاستمراره الذي يكشف عن نفسه بمزيد من الوضوح لاعيننا من خلال النشاط التأويلي»(٤).

ان غادامير يفسر التاريخ علي نحو مماثل لتفسير دلتاي، فقد سبقت الاشارة إلى ان دلتاي يرى ان فهمنا للتاريخ يتم باسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا، ونشدد على انعكاس تجربة الاخر فينا، بان نعيد تأليفها بصورة خيالية او نعيد معايشتها بعملية اطلق عليها الصور العليا للفهم، مستبعداً في ذلك التحليلات المنطقية والسيكولوجية. شأنه في ذلك شأن التأويليين حيث يستبعد الفهم السابق، فالذات- اذن- عند دلتاي هي محور الفهم للتاريخ لاعلى انه علاقات ماضية وموضوعية وعلى هذا فقد كان تشديد غادامير على ان التاريخ تجربة نعانيها و هو يفهم التاريخ من خلال هذه المعاناة. «فنحن لا ندخل التاريخ، وإنما نجعله يدخل في ذاتنا وفي عصرنا ومن ثم نعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بما يلوح لنا من امكانية الفهم للكينونة التي تشملنا جميعاً حاضراً وماضياً»(٥)، ومن خلال هذا الاعتقاد فقد طرح غادامير مفهوم الافق التاريخي بوصفه اجراء يتم به تفسير التاريخ، حيث لا يكون «ثمة تحقق خارج زمانية الكائن، التي تسمح باندماج الافق الحاضر بالافق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الانية،

(١) الفلسفة الالمانية الحديثة/ ٨٥- ٨٦.
(٢) نفسه/ ٨٦.
(٣) الفلسفة الالمانية الحديثة/ ٨٦.
(٤) نفسه/ ٨٦.
(٥) استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية- مطاع صفدي/ ٢٢٦.

ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي حضورية راهنة، تجعلها قابلة للفهم»(١)، ان مفهوم الافق عند غادامير ينطوي على حكم وقيمة، فليست العملية ممارسة اعتباطية، بل ان استحضار الافق التاريخي الذي رافق ظهور الاثر ينطوي على قيمة وجودية (انطولوجية) بالنسبة للاثر التاريخي (مادة التراث) وبالنسبة للمدرك نفسه، وهذا هو المقصود بعملية اعادة بناء المعنى فهي ليست اعادة انشاء دلالة الاثر بحسب المواضعات والظروف التي تم بها خلقه، حيث يكون صوت المؤلف طاغياً، مثلما يشدد على ذلك شلير ماخر(٢) بل اعادة بناء للمعنى من خلال فهمنا، ومن خلال الاثر وافقه التاريخي، /ويرى غادامير ان «ليس الافق التاريخي الذي يرتسم عبر اعادة البناء (...) هو حقا افقاً قائماً بالفعل. اذ لابد بدوره ان يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»(٣)،لابد من الاشارة في هذا الموضوع الى ان غادامير في مفهوم الافق التاريخي يؤكد افتراقه عن قصدية هوسرل، فهو لا يستبعد الاحكام المسبقة التي انتجتها ادراكات سابقة، فيرى انه لا «يبلغ الفهم امكانيته المشروعة الا اذا لم تكن الادراكات المسبقة، التي يضعها موضع الفحص اعتباطية»(٤)،وهذه احدى مرجعيات «ياوس» في بناء المعنى من خلال طرحه مفهوم:

افق الانتظار Reference of the expactation، فمعنى العمل الادبي عنده هو افق الانتظار نفسه، كيف يتم ذلك؟ ان قراءة (فهم) عمل ادبي ما تنطوي باستمرار على توقعات Expactation متعددة، لان العمل الادبي يسعى باستمرار الى ان يخالف المعايير التي نحملها عن موضوع ما، وعملية الاختلاف هذه لانها تتم من خلال الذات المتلقية فانها تنتج معنى جمالياً، ان العمل لا يفي باستمرار بما ننتظره او نتوقعه منه، لان الزمن والظروف تغير معاييرنا، وتغير كذلك ادوات فهمنا وطرائقه، وتغير هذه العوامل نفسها معايير العمل الأدبي. وعليه فان عملية الفهم بالنسبة لياوس هي تدوين فعل افق الانتظار الذي نعانيه في كل عملية فهم.

---

(١) استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية. مطاع صفدي/ ٢٢٦.
(٢) نفسه/ ٢٢٧.
(٣) نفسه/ ٢٢٨.
(٤) استراتيجية التسمية/ ٢٢٨.

ان التأويل علم يبحث في المعنى من خلال علاقة العلامة– اي علامة– بالذات، وقد سبقت الاشارة إلى وجهات النظر المختلفة في تكوين المعنى، فبينما كان هوسرل يعتقد ان المعنى هو خلاصة الشعور الخالص وتعليق الاحكام والقيم السابقة كان انغاردن يعدل في هذه النظرية، بأن يجعل المعنى تكوينا جمالياً، اي ان بنية العمل الادبي (العلاقة)وبنية الادراك هما يخلقان المعنى، وقد كان سارتر لا يخرج عن هذا الفهم للمعنى، فهو يرى «ان الاشياء ظاهرات تدرك بالنسبة الى شخص «يدركها» ولكنه يحرص في الوقت نفسه، على ان ينبه الى هذه الظاهرات التي بها ندرك الاشياء، اوالاشياء الماثلة لادراكنا في ظاهريات لها في ذاتها وجود مستقل عن الادراك،وهو اساس عملية الادراك، ويسميه سارتر الوجود المتعدي حدود الظاهرة او الوجود المتعالي»(١)، ويشبه هذا تمييز انغاردن بين البنيات الثابتة والمتغيرة في العمل الادبي تمهيداً لفهمه وتكوين معناه، وقد كان غادامير يربط المعنى بالامكانية غير المحدودة لفهم العلاقة، لان الفهم عنده هو «فن الاستمرار في طرح الاسئلة»(٢)، فالعلاقة تخضع لانماط من التفكير الذي يتعدى حدودها بوصفها علامة مكتفية بذاتها، بل يضعها في اطار ابستيمولوجي، اي ان التراث الذي يدرسه غادامير لا تفهم نصوصه من خلال ما تعنيه فقط بل من خلال جعل التراث ذا منطوق معرفي، لنضرب مثلاً على ذلك، ان الشعر الجاهلي لا يفهم من خلال ما يعنيه فقط، بل كونه وسيطاً معرفياً لطبيعة العقل الجاهلي وانماط وعيه لظواهر الاشياء التي تحيط به ولذلك فان غادامير لا يرى ان المعنى يكمن في العلامة وحدها، وانما يتعلق بالعقل الذي يتعدى «حدود هذه الاشارة لان الاشارة او الكلمة هنا لا تملك الحقيقة في ذاتها. فما يجعل الاشارة تضم دلالة، اي محتوى قابلاً للفهم هو العقل نفسه(...) (فالعلامات) وسائل تحيل الى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها او يفهمها»(٣)، ويعني ذلك ان العقل الذي يفهم العلامة يفهمها على انها اشارة الى طبيعة العقل الذي انتجها، ولذلك فهي مبقعة بالوعي البشري، ولّما كانت اللغة عند غادامير تحيل الى الكينونة، إلى تلك الروابط بين الوعي والوجود»(٤) فانه جعلها وسطا اصليا لعملية الفهم.

---

(١) ما الادب؟ سارتر/ ٤٥.
(٢) استراتيجية التسمية/ ٢٢٩.
(٣) استراتيجية التسمية/ ٢٣٦.
(٤) نفسه/ ٢٣٦.

المبحث الثاني
الاصول النقدية

-١-

نقاد مدرسة جنيف

أولى جماعة من النقاد عناية خاصة بالقراءة من منظور، ظاهراتي، وقد كان يطلق على هذه الجماعة: نقاد مدرسة جنيف، او نقاد الوعي Critics consciousness فقد حاولت هذه الجماعة ان تبني منطلقاتها النظرية استناداً الى افتراض هوسرل الاساسي حول الوعي القصدي، حيث تتجه الذات- كما اسلفنا- نحو موضوع ما، وتندمج فيه، لكي تكون تلك العملية ممارسة دالة، تنتج معنى مضافاً بعد ان «تعلق» جميع الافتراضات والاحكام المسبقة. ارتبطت هذه المدرسة باسماء: جورج بوليه، وجان بييريشارد، واميل شتايجر، وهلليس ميللر وآخرين، ويقرأ هؤلاء النقاد العمل الادبي بوصفه التجسيد الشكلي واللفظي لوعي المؤلف(١)، وهكذا فان جورج بوليه- كما سنرى- كان يحاول ان يعين ما يسميه «نقطة الانطلاق» في كل عمل ادبي، حيث يفترض ان كل عمل ينطوي على هذه النقطة، مفترضاً انها البؤرة التي يتكثف فيها وعي المؤلف، ويعني هذا- انسجاماً مع قصدية هوسرل- ان بوليه كان يعنى بتحليل وعي الظواهر المتجسد في نقطة الانطلاق لاعتقاده ان تلك النقطة هي العملية التي يعلق فيها المؤلف. الافتراضات والاحكام والافكار المسبقة جميعها. ولذلك فقد كان هؤلاء النقاد يبحثون عن تجليات هذا الوعي في الانماط الاسلوبية للعمل نفسه، او الاعمال الأخرى للمؤلف، محاولين ان يقرأوا العمل قراءة عضوية بالمعني الظاهراتي للعضوية، حيث تسمح لهم هذه القراءة ان يحققوا اتصالاً قوياً بالعمل من خلال اندماج وعي المؤلف بوعي القارىء، فقد كان جورج بوليه يعتقد «ان

(١) ينظر: المدارس النقدية الحديثة (في معجم المصطلحات الادبية)- م. هـ ابرامز/ الثقافة الاجنبية ع٣/ ١٩٨٧، ص ٥٤.

ما يجب ان ندركه هو ذات معينة، اي فعالية روحية لا يمكن فهمها الا اذا وضعنا انفسنا في مكانها وفي منظوراتها، وبالاختصار نجعلها تلعب من جديد في داخلنا دورها كذات»(١)، ويعني ذلك ان بوليه يعتقد ان العملية النقدية هي عملية حوار بين ذاتين، ذات المؤلف، وذات القارىء، وليست ذات المؤلف هي الذات المحددة تاريخيا ووجودياً، وإنما هي ما يتشكل في بقية العمل الادبي حيث يكون لها دورها في وعي الظواهر، وتدوين لحظة الوعي تلك لغوياً مستبعدة كل ما يحيط بتلك الظاهرة من فهم سابق، معتقدة ان ذلك الفهم هو نوع من الكشف، الذي يجعل الظاهرة بعلاقتها مع الشعور الخالص تكتسب معنى مضافاً، ويعني ذلك. عند الظاهراتيين- ان هذا الكشف هو ما يعطي الظاهرة وجودا فعلياً، ولذلك فان جورج بوليه يرى أنه «لايوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين»(٢)، لأن القراءة في نظره «لا تنقلنا الى عالم جديد فحسب بل تنقلنا الى كائن جديد، وعندئذ تصبح عملية النقد تحولاً يندمج فيه الوجود بالمعرفة بحيث يكونان كلا لا يتجزأ. وهي تلغي التمييز بين الخارج والداخل، بين الشيء المتأمَّل، والذات المتأمِلة، وبهذا المنظور، يصبح كل شيء «باطنياً»(٣)، ويصف بوليه هذا الاندماج بين الشعورين، كونه تجربة داخلية، فحينما «استبدل ادراكي المباشر للواقع بكلمات كتاب ما، فإنا احرر ذاتي، مقيداً يدي وقدمي لقدرة التخيل الكلية، واقول وداعاً لما موجود من اجل اختلاق اعتقاد بما ليس موجوداً، فاحيط نفسي بكيانات تخيلية واصبح فريسة اللغة وليس ثمة مهرب من هذا الاستيلاء، فاللغة تحيطني بلا واقعيتها»(٤). ان العمل الادبي في تجربة بوليه هذه، هو محفز سايكولوجي، فالعملية الادراكية لا تميز- مثلما ميز انغاردن- بين طبيعتين ينطوي عليهما العمل الادبي، طبيعة العمل نفسه، وطبيعة العمليات الادراكية، ولذلك فإن العمل- باعتقاد بوليه- لا يخلق الاعتقاد بحقيقة ما ليس موجوداً، بل الذات المدركة هي التي تقوم بهذا الفعل، لكي تتوفر لها القابلية على الاندماج ولا تكون اللغة بذلك، وسطا

---

(١) اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر/ نهاد التكرلي- الموسوعة الصغيرة ع/ ص ٨٢.
(٢) نفسه/ ٨٢.
(٣) نفسه/ ٨٤.
(٤) النقد وتجربة الداخل- جورج بوليه- ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم (مخطوط).

يتحقق عبره الفهم، وإنما مؤثراً، يهيمن على قدرات الذات التحليلية، بحيث ينتفي التمييز بين الذات وموضوعاتها فهو يرى انه مادام «كل شيء يصبح جزءاً من ذهني بفضل تدخل اللغة، فإن التقابل بين الذات وموضوعاتها يضعف الى حد بعيد، وبذلك فإن الفائدة العظمى للادب التي اقتنع بها هي انني متحرر من احساسي الاعتيادي بالتنافر بين وعيي وموضوعاته، وهذا هو التحول الجدير بالملاحظة الذي يتشكل خلال فعل القراءة»(١).

إن ادراك العمل الادبي عند بوليه، الذي اراد له ان يتم على وفق الافتراض القصدي لهوسرل قد افرز مشكلة نظرية، فقد اعتقد بوليه ان فعل الادراك المباشر الذي يتصل بالموضوعات يتطابق مع ما ذهب اليه هوسرل في الفعل المتعالي.

حيث يكون «الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي المحض»(٢)، الا ان الفعل المتعالي هذا يستبعد الفهم السابق، ويبنى على تجربة الشعور المحض، غير ان التجربة الداخلية للقراءة عند بوليه تعني ان المتلقي انعكاس لافتراضات ووجهات نظر الاخر، فهو يرى ان القراءة تدل «ضمناً على شيء يماثل وعيي الباطني (...) وهو الفعل الذي ادرك به مباشرة ما افكر فيه على انه موضوع تفكير ذات معينة (...) فأنا ذات معارة إلى آخر، وهذا الآخر يفكر ويشعر ويعاني ويفعل في»(٣) ويصف بوليه هيمنة الاخر باحكامه وافتراضاته بأن «وعي القراءة ما ان ينغمس في النتاج الادبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لانه يجد نفسه مليئاً باشياء تعتمد على هذا الوعي، اي انها لا شك ناتجة من القصد الخاص بها، وهي في الوقت نفسه معروفة على انها افكار شخص آخر»(٤)، وأن العمل الادبي - عند بوليه - ليس سوى

---

(١) النقد وتجربة الداخل - جورج بوليه - ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم (مخطوط).
(٢) الفينومينولوجيا عند هوسرل - سماح رافع/ ٤٣.
(٣) النقد وتجربة الداخل.
(٤) المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية - وليم راي/ ١٩.

فعالية وعي المؤلف المتحققة في داخل العمل نفسه، والتي يثيرها القارىء ويشارك فيها(١)، ولذلك فان هذا العمل «من حيث انه وعي، لا يمكن ان يختزل الى بنية ملموسة أو مثالية، مادام وجوده يعتمد كلياً على تحفيز قصد القارىء»(٢).

لقد وجد جورج بوليه عند عدد من النقاد وصفا لنشاط الذات اثناء القراءة، فقد وجد عند جاك ريفير، وشارل دي بوس ورامون فيرناندز، ومارسيل بروست وتيبوديه، ان «الاقتداء بحركة ألكاتب الذي نقرؤه هو اكثر من التقرب منه، وهو الاندماج فيه والانضمام الى طريقة تفكيره وشعوره وعيشه الاكثر الفة وكتماناً»(٣)، وان مفهوم القراءة عند، هؤلاء النقاد الفرنسيين هو انها «محاولة اعادة خلق في الذات لما قد يُشْعَر به»(٤) وطبقاً لهذه العلاقة بين الذات والمقروء، فقد حاول بوليه ان يجد اساساً عاماً لكل قراءة، ولذلك فهو يدعونا «بأن نبحث عند دراسة كاتب ما عن نقطة انطلاقه عن تجربة ينتظم عمله كله منها وفي مركزها وحولها، وتختلف نقاط الانطلاق نوعياً عند كل كاتب، فتحدده في فرديته، ويمكن اختيار اهميتها في قدرتها على ان تكون بصورة مؤثرة مبدأ منظماً لجميع كتاباته، مهما كانت الحقبة التي ينتمي اليها او الجنس الذي يكتب فيه (...) ومن ناحية اخرى، لا يستحق ان يسمى «عملاً» الا ذلك المتن الكتابي الذي يمكن الإمساك به وتنظيمه تماماً، وتفيد نقطة الانطلاق بكونها المبدأ الجامع لمتن واحد، بينما تساعد على التمييز بين الكتاب، أو حتى بين حقب التاريخ الادبي»(٥) وتنشأ جملة عقبات في طريق تحديد وتعيين نقطة الانطلاق هذه بوصفها مبدأ منظماً لجميع كتابات المؤلف أو بوصفها مبدأ مميزاً اي مبدأ قيمياً على مستوى تاريخ الادب، ان هذه الصعوبات تكمن في تكوين صورة واساس ملموس لما يسمى «نقطة الانطلاق» الا ان بوليه حاول ان يصف هذا المبدأ، وان يعطيه بعداً ملموساً، فقال «اما عالم السرد الروائي المتصل والحركي

---

(١) المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية- وليم راي/ ١٩.
(٢) نفسه/ ١٩.
(٣) النقد التشخيصي- جورج بوليه- الثقافة الاجنبية ع٢/ ١٩٨١- ص٨.
(٤) نفسه/ ٨.
(٥) العمى والبصيرة- بول دي مان ١٤٠.

والرجراج فيجب ان يسبقه عالم سكوني ومحدد يفيد كـ« نقطة انطلاق» له، ولا تماس فعلياً بين العالمين:

يوجد الشكل- الخاص بالافعال التي تروي القصة- في جميع الأزمان، اذ يتم تشكيله اصلا قبل اداء الافعال، وحركته الوحيدة هي البسط المتدرج، وهو يتحرك ليتنفس، ليوجد ولا يستطيع ان يبدأ بالنمو الا بعد الكد التحضيري، ربما تعجب المرء لسماعه عن حقيقة يتم ادراكها بشكلين في الوقت نفسه: شكل كينونة Being وشكل صيرورة Becoming دون ان يتكبد المؤلف عناء في عقد اية رابطة بينهما ليكتشف عاملاً ما مشتركاً بينهما»(١) وطبقاً لما تقدم، يبدو ان نقطة الانطلاق لا تتحدد بالانماط الشكلية الخاصة بالبنية الروائية فقط، وإنما يقف قبالة العالم الروائي المصنوع على نحو رمزي، عالم آخر يناظر الفعل الروائي ولكنه يفترق عنه في كونه عملا قصدياً، الا انه من الممكن ان يكون عالماً مرجعياً وظيفته ان يخلق نوعا من التوتر بين العالمين، كون العالم المرجعي يكون على نحو تلقائي وعفوي، في حين ان الثاني يكون محسوباً حساباً رمزياً، وبينما يكون العالم المرجعي واقعة اساسها الفعل فان العالم الرمزي هو فعل اساسه اللغة، اي اللغة في تشكيلاتها الجمالية، ولذلك فان بوليه يربط مفهوم نقطة الانطلاق بعملية ادراك لحقيقة ذات شكل كينونة، اي وجود متشكل تشكيلاً ملموساً، وادراك لما يمكن ان يجري عليها من تحولات «صيرورة» فهو يرى أن «الفعل المشترك الذي يتم فيه اختيار مراحل متتابعة بطريقة توحي بالتماسك المتبادل، يتطلب ايجاد نقطة انطلاق، او نوعاً من المسلمة الكامنة في شخصية البطل (...) وقبل وجود الرواية نفسها على المرء ان يبتكر رواية اخرى، مفرغة تماماً من الفعل ولكنها تضم مع ذلك تطور الحبكة بكل ما فيها من منطق لازم، اي ان بناءين خياليين مختلفين يقيمان في الموضع نفسه (...) يضم الاول نقطة انطلاق وشخصيات متشكلة بالكامل، وماضياً مستقراً ونبرة، اخلاقية بينما يتألف الآخر من الافعال التي تسم تطور الشخصيات فقط ولكنه لا يضم الشخصيات نفسها، ولا مصيرها النهائي»(٢)، ويحاول جان بيير ريشار ان يعين، نقطة الانطلاق الاساسية عند

(١) العمى والبصيرة- بول دي مان/ ١٤٢.
(٢) نفسه/ ١٤٣.

«ستندال» بانه يقدم صورة مزدوجة في اعماله الروائية هي صورة «العقل الصاحي الواضح المنطقي الراغب في الوصول الى الحقيقة حتى عبر اكثر طرقات التحليل جفافا ولكن هناك ايضاً الحالم المتلون، المحب المشبوب العاطفة تتقاذفه ادنى اشارات الحزن الرومانسي ورؤى السعادة»(١)، فهو يرى ان هاتين الصورتين تتعايشان فيما بينهما عبر اعمال ستندال، مما يستدعي ان تكون عملية القراءة متركزة على اظهار هذه الخاصية عبر قراءة عضوية (ظاهراتية) لاعمال ستندال ويعني هذا ان القراءة عند ريشار هي فهم طبيعة عقل المؤلف من خلال اعماله ومن خلال وعيه لموضوعاته، وهذا احد المنطلقات الظاهراتية الرئيسة، وانسجاماً مع هذه المنطلقات فقد كان ريشار يشدد على ان «كل شيء يبدأ بالشعور ليست هناك في الكائن البشري، من فكرة غريزية ولا حس داخلي ولا ضمير اخلاقي يسبق تأثير الشعور وضغطه»(٢)، ويحاول ريشار ان يسقط مفهوم الشعور الخالص (القصدية) على صورة البطل الستندالي وتصرفاته داخل اطار الفعل الروائي، فيرى انه «يواجه العالم بمثل انعدام التهيؤ وغياب الافكار المسبقة لدى اول رجل في الصباح الاول من الخليقة»(٣)، ويرى كذلك، ان البطل تشكل بوحي شعوره ويقاد بقوة معرفة الاشياء الى الوعي بذاته(٤)، ويشدد على المعرفة المباشرة للبطل التي تحمل دلالة قصدية. ان هذا الاتجاه (مدرسة جنيف) يحاول ان ينساق كليا لافتراضات هوسرل الذي اهمل «الشيء الحقيقي، ثم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الادبي والمؤلف وظروف الانتاج والقراءة»(٥)، وانسياقا لهذا الاعتقاد فان النقد الظاهراتي (مدرسة جنيف) يهدف الى «قراءة ذاتية تامة للنص، دون التأثر بأي شيء خارج ذلك بتحويل النص في هذه الحالة إلى تجسيد لشعور المؤلف، إذ يتم فهم كل سماته الاسلوبية والدلالية على انها اجزاء عضوية لوحدة كاملة معقدة يوحد بينها عقل المؤلف، ولمعرفة هذا العقل لا يجوز الرجوع إلى اي

---

(١) المعرفة والحنان لدى ستندال– جان بير ريشار– ضمن كتاب: ستندال مجموعة من المقالات النقدية/ تحرير: فكتور برومبير ص٢٠١.
(٢) نفسه/ ٢٠٢.
(٣) نفسه/ ٢٠٢.
(٤) ينظر: نفسه/ ٢٠٢.
(٥) نفسه/ ٢٠٢.

شيء نعرفه عن المؤلف (السير الحياتية ممنوعة) ولكن يجب الرجوع الى السمات الخاصة بشعوره والتي تفصح عن نفسها من خلال العمل نفسه. فضلاً عن ذلك فإننا معنيون بالتركيب الداخلي لهذا العقل الذي يمكن الاستدلال عليه من نماذج الافكار والصور المتكررة ، ومن هذه الافكار والصور نستطيع التعرف الى الطريقة التي عاش المؤلف عالمه فيها»(١). ان هذا المنحى للنقد الظاهراتي يهدف الى الوصول الى الموضوعية كما يعتقدها هوسرل من خلال الوعي القصدي، اي المعنى الخالص للشعور الخالص ولكي يظهر النقد الظاهراتي هذا المعنى الخالص متجسداً في تراكيب النص ومبقعاً بوعي المؤلف لموضوعاته، فانه حاول «الغور داخل شعور الكاتب»(٢) ومن هنا كان بحثه عن العضوية فهو «يفترض ان يكون العمل الادبي وحده عضوية كاملة وكذلك كل أعمال كاتب معين»(٣)، ان المعنى في نظر اصحاب مدرسة جنيف هو الادراك بمستوياته كلها، وهذا اعتقاد اساسي عند هوسرل، فهو يرى ان ما يجعل تجاربي ذات معنى ليست اللغة ولكن عملية ادراك ظواهر معينة على انها شاملة (...) فالمعنى (...) شيء يسبق اللغة(٤) ولذلك فإن اصحاب مدرسة جنيف بحثوا عن المعنى من خلال ادراك المؤلف لموضوعاته (وعيه) وادراك المتلقي (المدرك) للموضوع الذي انتجه المؤلف (العمل الادبي)، وبقدر ما كان اصحاب هذا الاتجاه مخلصين لافتراضات هوسرل، فإن انغاردن كان اكثر واقعية بان اخذ باعتباره بنية العمل القصدي، وسار على منواله اصحاب جمالية التلقي (ايزر وياوس). ان فهم هوسرل للغة يشكل نقطة افتراق اساسية بين الاتجاهات التي انضوت تحت لوائه، وبين الاتجاهات التي سارت تحت لواء هوسرل واللسانيين المعاصرين، فقد كان هوسرل يعتقد ان اللغة حامل للمعنى، فهي -اذن- علامة غير دالة في عرفه، وقد حاول اصحابه ان يعدلوا من هذا المعتقد، فذهب انغاردن الى ان فهم البنية اللغوية النمطية للعمل الادبي هو اساس عملية الادراك، وان المعنى الادبي هو خلاصة فهم البنيتين (اللغة والادراك)، اما غادامير فكان يعتقد ان مشكلات اللغة هي مشكلات الفهم ايضاً(٥)، ومن هنا فانها تحمل طابع

---

(١) مقدمة في النظرية الادبية- تيري ايغلتن/ ٦٧.
(٢) نفسه/ ٦٧- ٦٨.
(٣) نفسه/ ٦٨.
(٤) نفسه/ ٦٨.
(٥) نفسه/ ٦٩.

الفهم نفسه فهي الوسط الذي يجري عبره فهم المؤلف لموضوعاته، وان تميز «التراث بالعنصر اللغوي تترتب عليه نتائج تأويلية»(١)، بمعنى ان تجربة التراث (الماضي) تنقل الينا باللغة، وفي شكل هذه اللغة، اي في «شكل المكتوب يكون كل ما هو منقول معاصرا لاي حاضر»(٢) فمفهوم الافق التاريخي عند غادامير لا يتم عن طريق اللغة لان «في الكتابة تواجداً فريداً للماضي مع الحاضر، وذلك بمقدار ما يكون الوعي الحاضر قادراً طوعاً على ادراك كل تراث مكتوب، فالوعي الذي يدرك يكتسب– حقاً– امكان نقل افقه وتوسيعه واغناء عالمه ببعد جديد من العمق»(٣). ولذلك فإن سياق الفهم– عند غادامير– يجري «كلياً ضمن دائرة المعنى بتوسيط التراث اللغوي»(٤)، وقد اراد اصحاب جمالية التلقي ان يفهموا العمل الادبي ضمن هذا الاطار اللغوي، فشدد ايرز على القطب الفني، وشدد ياوس على تزامنية اللغة. فكان المعنى –اذن– لا يتجاوز ايحاءات اللغة، ولكنه لا ينحصر في نطاقها فقط، فالمعنى هو فعل جمالي، وقد سبقت الاشارة الى ان نقاد مدرسة جنيف كانوا يفهمون المعنى على انه تجربة داخلية، واندماج تام بالنص وان اللغة عندهم– ليست سوى واسطة حاملة لوعي المؤلف، ومحفز للاستجابة. ان الاتجاهات التي تحسب على هوسرل، تختلف عن الاتجاهات التي تحسب على اللسانيات في انها تنطلق من المعنى الذي تفهمه من خلال الادراك، بينما تنطلق الاتجاهات الاخيرة من الكشف عن النظام اللساني، حيث تعتقد انه ينطوي على بنية دالة، وان هذا النظام اللساني، يتكون تكويناً محايثاً في النص، اي انه معزول عن المرجعيات اولا، وعن عمليات الادراك ثانياً. وتشكل هذه المسألة الخلافية مدخلاً اساسياً لفهم الولادة الاشكالية لجمالية التلقي.

ولا يخرج «اميل شتايجر» عن فهم جورج بوليه للعمل الادبي، فهو عندما يدرس الزمن في العمل الادبي، يشدد على اللحظة التي يكون فيها الزمن دلالة على وعي المؤلف

---

(١) ينظر: اللغة كوسط للتجربة التأويلية، غادامير– العرب والفكر العالمي ع٣/ ١٩٨٨– ص٢٤.
(٢) نفسه/ ٢٤.
(٣) نفسه/ ٢٥.
(٤) نفسه/ ٢٥.

للحظته، فهو يدرسه «بوصفه معنى داخلياً، وصيغة للتأمل»(١)، وهو يعود في ذلك إلى هيدغر لتأصيل هذا المنحى، ولذلك فنحن «نفهم تداخل التخطيط والاحياء ونبض اللحظة، وتداخل الذاكرة العميقة، وقوة التوقع وتشكيل الحاضر، الذي هو متأثر على نحو أو آخر بالماضي والمستقبل ومن ثم فهو محروم أو منعّم، نفهم هذا التداخل الذي يختلف باختلاف الزمن والشعوب والافراد- والذي هو ذو امكانيات لا تغنى- اذا نظرنا اليه بوصفه صيغة اساسية لحركة الروح الانسانية من جهة كونها توترا داخلياً وتوقاً»(٢).

ولذلك فهو يدرس الايقاع «بوصفه تعديلاً ذاتياً للزمن»(٣) «نظام الزمن»(٤)، ان هذا المنحى يتطابق مع مسعى بوليه وريشار في فهم وعي المؤلف لموضوعاته، وكون عمله الادبي علامة يتبقع فيها هذا الوعي، ولاجل تحقيق ذاتية الفهم، فانهم كانوا يسعون الى الاندماج الداخلي فيه، وقد كانت هذه الممارسة تشير الى المعنى الذي تتضمنه عملية الفهم من خلال عمل تطبيقي على نصوص ادبية، ويشكل هذا قاعدة اساسية بالنسبة لاصحاب جمالية التلقي..

-٢-

المؤلف الضمني عند واين بوث:

كان الناقد الامريكي واين بوث Wayne. C. Booth احد المصادر الاساسية التي استقى منه آيرز مفهوم القارىء الضمني Implied reader وكان بوث قد «طرح مفهوم المؤلف الضمني Implied Author في النقد الادبي عام ١٩٦١ حيث وجد مع آخرين كثر- اي مع تيلوتسن ١٩٥٩- ان دور المؤلف الحقيقي قد حط من شأنه في التفسير النقدي بوصفه جزءاً من المقاربة النقدية الجديدة»(٤). لقد كان بوث يعنى بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارىء، ولذا فقد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك

(١) الزمن والخيال الشعري- اميل شتايجر، ضمن كتاب: حاضر النقد الادبي/ ١٣٧.
(٢) الزمن والخيال الشعري- اميل شتايجر، ضمن كتاب: حاضر النقد الادبي/ ١٣٧- ١٣٨.
(٣) نفسه/ ١٣٨.
(٤) نفسه/ ١٣٩

الصلة، فافرز عمله هذا مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بتركب القارىء نصياً، فقد طرح مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance ووجهة النظر Point- of view فضلاً عن المؤلف الضمني، وهي مفاهيم قد ارتبطت باتجاه جمالية التلقي كما سيتبين ان المؤلف الضمني عند بوث هو «بناء نصي Textual construct يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته (...) وان آراءه ووجهة نظره بوصفه سارداً ربما تتزامن او لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف»(١)، ان هذا يشير الى التحول الذي طرأ على النظرية النقدية، بالبحث عن اساس موضوعي، يسوغ اي عملية تحليل لعمل ادبي ما، فما كان يشغل النظرية النقدية بالبحث عن مرجعيات للعمل الادبي، تحول الى البحث عن بنيات نصية تجسد كل ما هو خارج العمل من موضوعات، يتجه اليها العمل الادبي في مخاطباته. ان الاهتمام الحديث للنظرية النقدية يتركز في تشديدها على اكتفاء العمل الادبي بذاته، فتحدثت عن المؤلف الضمني، وعن القارىء الضمني وعن النص المغلق ويندرج اهتمام بوث في هذا الاتجاه، اي الاتجاه الذي يبحث عن موضوعات نصية. يصف بوث المؤلف الضمني بانه «يختلف دائماً عن الانسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه، وهو يخلق عمله الادبي، كل الروايات تنجح في دفعنا الى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله بوصفه نوعاً من الانا الثانية، هذه الانا الثانية تقدم- غالباً- صورة الانسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، اكثر معرفة، واحساسا وحساسية مما في الواقع»(٢)، يعني هذا ان كل عمل قصصي ينطوي على «صور ضمنية لمؤلف مختبىء»(٣) يوزع صوته على شخصيات الرواية، ليخلق ايهاما بان وجهة نظره تتوفر على اساس «موضوعي» فكأنها لا تطرح من الخارج، بل من فعل الشخصيات نفسها، ولذلك فإن المؤلف الضمني يقوم بوظيفة خلق الاستجابة لوجهة النظر، ومخاطبة القارىء على هذا الاساس، أو لأجل تعضيد هذا المنحى كان العمل القصصي ينطوي على قارىء نصي، اي بوصفه صياغة من صياغات العمل الادبي، فالمؤلف الضمني هو «الصوت المنبعث من المؤلف اثناء تعبيره عن

1- Adictionary Of Stylistics - Katie Wales - P239.

(٢) المسافة ووجهة النظر، محاولة تصنيف- واين بوث- ضمن كتاب: نظرية السرد/ ٤٢.

(٣) عالم الرواية- رولان بورنوف ورويال اونيليه/ ٧٧.

نفسه من خلال القناع او من خلال مادة الرواية»(١)، ويختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الواقعي او الحقيقي، فإذا كان الاول بناء نصيا، له شروطه التي يقوم عليها، ذات الصلة ببناء الرواية كله، وبوجهة النظر، فان الثاني لا ينتمي الى العمل الادبي بل «الى العالم الموجود بالفعل»(٢) فهو المبدع الحقيقي للعمل الذي يمتلك شخصية حقيقية خارج تأليفه. يتضح من ذلك ان ثمة فرقاً بين الاثنين، فالمؤلف الضمني «يختار بوعي او بلا وعي ما نقرأه فنستدل انه ترجمة مثالية وادبية ومبدعة للانسان الحقيقي، انه خلاصة اختياراته الخاصة»(٣)، يحاول بوث ان يعطي للمؤلف الضمني قيمة في تطور- الجنس الروائي، فهو التقنية التي توقف التدخلات المباشرة للمؤلف الحقيقي، ونستطيع «بالتمييز وحده بين المؤلف وصورته الضمنية (...) ان نتجنب الحديث الذي لا طائل منه وغير المحقق عن صفات الصدق والجدية عند المؤلف»(٤)، ولذلك فقد عد هنري فيلدنغ وديفو، وثاكري مؤلفين مباشرين، لرواياتهم، وذلك لانهم كانوا- كما يعتقد بوث- «يكتبون قطعاً ادبية عن طموحات حقيقية ليست باي شكل من الاشكال هي طموحاتهم الخاصة»(٥)، فقد كان «ديفو» يعني باقناع القارىء العادي ان «ما يكتبه هو فعلا الحياة الحقيقية ومن هنا حرصه على اضافة عظة اخلاقية»(٦) وقد انتقد على ذلك، لان «مجرد تقديم حياة الانسان ليس نسقاً كافياً، وانه لوهم محض الافتراض بان النسيج السطحي هو في النهاية بديل لوجهة النظر او قابل للانفصال عنها»(٧)، وكذلك كان هنري فيلدنغ يهدف «ان يكون مرآة واقعية وتمحيصاً نقدياً لحياة عصره»(٨)، ففي روايته الشهيرة «توم جونز» كان يتبنى طريقة قديمة في السرد، فنجد -غالباً- ان «الاحداث متمحلة بحيث نحس بوجود

---

(١) عالم الرواية- رولان بورنوف ورويال اونيليه/ ٧٨.
(٢) محافل النص السردي- جيب لنتفلت/ مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٥٤-٥٥/ ١٩٨٨- ص ٣١.
(٣) نفسه/ ٣٢.
(٤) بلاغة الادب القصصي. واين بوث- جريدة الثورة/ ٢-١٢-١٩٩٣.
(٥) المصدر نفسه.
(٦) مدخل الى الرواية الانكليزية- ارنولد كيتل ج١/ ٧٤.
(٧) نفسه/ ٨٠.
(٨) نفسه/ ٩٢.

فيلدنغ وراء المشاهد وهو يشد الحبال»(١). ان هذا الاسلوب الروائي الذي كان يسمح لصوت المؤلف الحقيقي ان يكون موجهاً اساسياً للحدث الروائي كان يقلل من فرص تطلع صوت المؤلف الضمني المنسجم مع نفسه، الذي يخلق العالم الروائي، وهو جزء منه ومن بنية العمل واسلوبه. وقد كان الاسلوب السردي القديم يجعل وجهة النظر خارجية يضع القارىء على مسافة مما يجري، وذلك فقد عدت طريقة «جين اوستن» السردية تطوراً في الجنس الروائي، فهي تقيم صلة فنية بالقارىء لانها «تثير ملكاتنا وتدعونا للمشاركة في الحياة بوعي وشعور جلي، واهتمام اخلاقي اشد مما نصادفه عبر تجاربنا اليومية(٢) فالقارىء لا يكتفي بالاستمتاع بالاحداث، ولكنه يصدر احكاماً عليها(٣)، لانه شخصياً مسهم في التجربة الفعلية(٤)»، وتظهر من خلال ذلك ان «قدرتها على اشراكنا بقوة في مشاهدها ومع اناسها لا يمكن فصلها ابداً عن همها الاخلاقي»(٥)، ومن هنا تتضح اهمية المؤلف الضمني كونه تقنية روائية، تجسد وجهة النظر تجسيداً نصياً، وتستدرج القارىء ليكون مسهماً في تأويل مجريات الحدث وربط الصلات وفهم الشخصيات. ان المؤلف الضمني عند واين بوث يخلق- داخل العمل الروائي- عدداً من المسافات، وذلك لان المعايير التي يحملها المؤلف الضمني تختلف عن معايير القارىء، فالتقارب او التباعد بينهما يشير الى درجة المسافة هذه ويرغب المؤلف الحقيقي- دائماً- ان يختزل تلك المسافة «إلى درجة الصفر، هذه المسافة التي تفصل (...) بين المعايير المهيمنة لدى كاتبه الضمني وبين معايير القارئ المفترض»(٦)، بمعنى آخر، ان السارد قد يختلف عن المؤلف الحقيقي في وجهات نظره وعن القارىء كذلك، فالسارد تحكمه سياقات نصية ذات اهمية بالنسبة لتطور الفعل، وسير الاحداث، فهو في قلب الاحداث، لانه جزء من الحدث نفسه، ولذلك فان اختزال المسافة بين هذا السارد والقارىء الضمني

---

(١) مدخل الى الرواية الانكليزية- ارنولد كيتل/ ١٢٠.
(٢) نفسه/ ١٢١.
(٣) نفسه/ ١٢١.
(٤) نفسه/ ١٢٢.
(٥) نفسه/ ١٢٢.
(٦) نظرية السرد/ ٤٨.

سواء اكان بنية من بنيات النص، ام قارئاً مفترضاً، اي جهة يتوجه اليها النص بالخطاب هو تقنية للايهام بحقيقة الفعل اولا، ومن ثم خلق نوع من الاستجابة للعمل ثانياً، ويجري ذلك كله بهدف تمكين المعنى الذي تتضمنه وجهة النظر، ان المهم في هذه الممارسة هو ان القارىء وسط رئيس يجري عبره المعنى، فهو متضمن ومفترض اي مروى عليه الذي هو «شخص ما يخاطبه السارد»(١)، فالاهتمام بالمروى عليه، هو اهتمام بتلقي العمل الادبي.

ان المؤلف الضمني، والقارىء الضمني- بفهم بوث وليس آيزر- يحددان طبيعة السرد، وطبيعة بناء العمل وطرح وجهة النظر، لانهما جزء من العمل نفسه، فالمؤلف الضمني هو انسلاخ المؤلف من محدداته الواقعية، وإنشاء ذات ثانية، لها منطق الاحداث التي توجه السرد، فالمؤلف الضمني لرواية «مدام بوفاري» هو الذي قد لا يتطابق مع رغبات فلوبير وتطلعاته الحقيقية، وانما هو منطق العمل نفسه الذي ينظم الاحداث من الداخل، حيث تتحقق الرغبات على نحو فني، وتكون مشروطة بنمو العمل ولذلك فإن تغير ملامح ومواقف المؤلف الضبمني ينبع من هذا الاساس الفني، فقد يكون في رواية ما متمرداً، وفي اخرى رومانسياً، وفي ثالثة سادياً، وهكذا... ولذلك فان هذه الطبيعة المتغيرة توجه طرائق صياغات العمل لتتفق تلك الصياغات معها، ومن ثم تؤدي هذه العملية دورا مهماً في خلق الاقناع بالبنيات الخيالية وكأنها حقيقة جارية، وتماشياً مع هذه الغاية فانه ربما يخاطب- في داخل العمل- قارئاً له حضوره في النص ويسعى المؤلف الضمني جاهداً الى رسم صورة حديثة للقارىء الضمني، فقد يخاطب الاول شريحة معينة: ايها الغارقون في الجبن... فالمخاطبون- هنا- جزء من اسلوب صياغة العمل، فهم متضمنون فيه، وان الخطاب يجعلهم على صلة بالحدث، فكأنه يستحثهم على التمرد، وبهذا فان التمرد يصبح جزءاً من وجهة النظر التي يضطلع بها العمل، وبهذه الوضعية فان المؤلف يدفعنا الى اعتبار داخل العمل وخارجه مشتركين في بناء المعنى، وعلى ذلك فقد عد كثير من النقاد ان ما يدفعنا الى ذلك الاعتقاد هو كما يرى بيرسي لوبوك- يكمن «في التخطيط لوجهة النظر»(٢)، لانه اذا ضعف هذا التخطيط من السارد «في اية

---

(١) مقدمة لدراسة المروى عليه- جيرالد برنس- ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم (مخطوط).
(٢) دراسات في النقد- الن تيت/ ٩.

لحظة فان القارىء يستدعى من المشهد ليرى المؤلف مجرداً امامه، وعند ذاك ستعتمد القصة فقط على اصرارالمؤلف المباشر[1]»، ان وجهة النظر هي الفكرة التي يتم نقلها عن طريق الضمائر «الشخوص» المستعملة في الرواية، وان التخطيط لوجهة النظر ذو علاقة بالسرد والقارىء، فطرح وجهة النظر طرحاً بعيداً عن الموضوعية- كتغييرها خلال فصول العمل- يؤدي الى «اضعاف السرد» القصصي. ان القارىء يتقمص الشخصية ذات وجهة النظر وهو ينظر الى الغرفة وما فيها من اشياء والناس الذين فيها والموقف كله كما يبدو له، فإذا اضطر هذا القارىء الى تحويل مركز رؤيته من وقت لآخر والتكيف مع وجهة نظر جديدة، فان اهتمامه سيتحول ولن تكون هناك وحدة موضوع»[2]. وطبقاً لما تقدم تظهر اهمية وجهة النظر عند واين بوث لان التخطيط لها يعني التخطيط للمعنى، وتنظيم علاقته بطبقات العمل، وبالقارىء، يعني هذا ايضاً التخطيط لعلاقة العالم الرمزي بالعالم الحقيقي (المرجعي).

ان القارىء الضمني- عند بوث- هو ما يتوجه اليه السارد بالخطاب بين فترة واخرى من، فترات السرد، وهو غير مشترك بالاحداث على نحو مباشر، وانما هو تقنية دالة في البناء السردي، وهو رغبة السارد لتوسيع رقعة الاحداث، وتعميم وجهة النظر، ان القارىء الضمني ليس له صوت في مجريات الفعل الروائي وانما هو مخاطب لغاية اشرنا اليها. ان القيمة البالغة للاهتمام بالقارىء الضمني او بالمروي عليه -عند جيرالدبرنس- في الاسهام الرئيس في خلق المعنى الذي تقوم به هذه المعنيات، بل ان المعنى الاساسي للعمل الادبي يتوقف عليه مثلما يرى جيرالد برنس بان السرد كله يتوقف على المروي عليه[3]، في حكايات الف ليلة وليلة، حيث يكون تقبل او رفض شهريار للسرد هو الحد الفاصل في استمراره أو انهياره، ان ذلك يعني بان المروى عليه يتحكم ببناء العمل الادبي كله، ومن هنا كان الاهتمام بدراسة هذه البنية، فالمعنى الحرفي للكلمات المنطوقة شفاهياً، او المكتوبة على الورق، لا ترسم صورة المعنى كاملة، فالمعنى الذي تنطوي عليه حكايات

---

(١) صنعة الرواية- بيرسي لوبوك/ ٢٢٥.
(٢) فن كتابة الرواية/ ديان دوات فاير/ ٢٢.
(٣) مقدمة في دراسة المروى عليه.

شهرزاد ليس له اهمية دون معرفة الوضع النفسي الذي كان عليه المروى عليه (شهريار) وتجاربه السابقة على الحكايات، ان الحكايات– اذن– نصوص لا تكتفي بذاتها، وإنما تستعين بنصوص ومواقف اخرى، لكي يظهر المعنى بغاياته ودوافعه، وهكذا فان تجربة شهريار السابقة مع النساء ذات اهمية بالنسبة للحكايات، بل ان مزاجه الشخصي ذو اهمية بالنسبة لاستمرار السرد، ولذلك فان السارد لابد ان يكون على وعي بطبيعة المروى عليه، فيكون السرد مبنياً على وفق تقنية مدروسة ومنظمة. ان هذا الاهتمام بدراسة المروى عليه او القارئ الضمني، كان يعني انهما يشتركان في بناء المعنى وهذا ما كان آيزر يسعى الى اظهاره باستمرار فهو يهتم بالقارىء من حيث هو عنصر اساس لبناء المعنى وليس الكشف عنه، او عن غموضاته.

الفصل الثالث

جمـــاليـــة التلقي، افتراضات ياوس وآيزر

المبحث الاول

النشأة والمبررات

ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للادب احد المنطلقات الرئيسية التي اسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينات والستينات معارضة اخذت بالنمو شيئا فشيئا، حتى اضحت نظرية تحاول ان تؤسس علما شاملا للمعنى للادبي . لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للادب، وهي كما هو معروف نزعة المانية في نقد استجابة القارىء، تطورت تنظيميا (...) في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس على نحو خاص(١). وقد طرحت من خلال كتابات «هانزروبرت ياوس» Hans Robert Juas وفولفغانغ آيزر Wolfgang Iser، وقد احدثت الكتابات المتأخرة خاصة (...) تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارىء والنظرية الادبية في بريطانيا والولايات المتحدة (٢).

ان فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل (الفهم) ، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالادراك، هو خطوة منهجية في المقام الأول، لان اتجاه جمالية التلقي هو الاتجاه الذي ظهر في اعقاب البنيوية فهو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية Post- structuralism. اي ان هذه النظرية تحاول ان تعيد عملية فهم الادب، وطرح مشكلات الادب من خلال مشكلات التلقي.

ان الاعتماد السائد في الدراسات النقدية، هو ان النظرية تختص بعملية القراءة وانواع القراء، ولذلك فهي نظرية قراءة اصلا، وعلى هذا الاساس ظهرت اتجاهات كثيرة بعد (ايزر وياوس) فهمت هذه النظرية على انها نظرية قراءة ، ومن هنا كان الاتجاه التجريبي في المانيا الذي يتزعمه (نوربير كروبين) و (سيجفريد ج شميدت) ففي عام

(1) Adictionary Of Stylistics.
(2) Ibid/ 3 91.

١٩٧٧ وضع كروبين دراسة فصل فيها «بين الذات الباحثة وبين موضوعها بمثابة المقياس المطلق لعلم ادبي تجريبي»(١) وهو يعتقد ان المعنى الادبي يتم بعد ان يعيد المؤول «انتاج عمليات التلقي بطريقة تجريبية بان يطبق على نص ما، مناهج مختلفة لاقامة العلاقات الدلالية (...) ويمكن للفرضية المتصلة بدلالة نص ما (...) من التحققات التي ينجزها المتلقون تغذي الطموح لجعلها قابلة للتعميم (نسبيا) اي الوصول الى امتلاك نوع من التلاؤم عند جماعة معينة في لحظة معينة »(٢) واذا كان كروبين يعنى بالمنهج التجريبي في عملية تلقي الادب واعتقاده بان هذه العملية ذات دلالة في فهم الادب وتلقيه، فان «شميدت» كان يشرك الذات المؤولة في الفعل التجريبي للتلقي ، ف «المؤول ليس خارجا عن نسق الافعال التي يضطلع العلمي بدراستها تجريبيا، وانما يتحرك هو نفسه داخل ذلك النسق سواء كان متلقيا أو خبيراً»(٣) وكان هناك اتجاه آخر ظهر في المانيا الشرقية (ما نفريد نومان واصحابه) يؤمن بالتصورات الماركسية الاجتماعية ، حيث كان اصحاب هذا الاتجاه يعتقدون ان على العمل الادبي ان «يقود التلقي ويوجهه»(٤)، اي ان المؤلف يوجه عمله الادبي وجهة قادرة على احداث عمليات الاستجابة والتواصل معه، ف «نومان» يرى أن العمل الفني هو نتاج نشاط من خلاله يدخل الكاتب حتميا في علاقة لا تقتصر على الواقع المعطى له بكيفية موضوعية بل تشمل السيرورة الادبية »(٥)، فالعلاقة بين القارىء والادب في هذا الاتجاه – هي ان الادب يحمل وظيفة في تصوير المحيط الذي ينتمي اليه القارىء، وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارىء والعمل الادبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لا بد ان يتضمن كيفية لتفاعل القارىء معه، والقارىء هنا في هذا الاتجاه قارىء حقيقي، وواقعي يتأثر بالمحمول الذي يتضمنه الادب، ومن هنا كان اهتمام هذه النظرية بعملية الانتاج الادبي.

---

(١) التلقي الادبي– الرود ايش– مجلة دراسات سيميائية لسانية ع٦/ ١٩٩٢– ص٢٠.
(٢) نفسه/ ٢٠.
(٣) نفسه/ ٢٢.
(٤) نفسه / ٣٠.
(٥) نفسه/ ٣٠.

ان جمالية التلقي (جماعة كونستانس) ليس كما هو شائع في الاعتقاد الانف، بل انها نظرية في الفهم Understanding، اي انها ترى ان الفهم - وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات- هو عملية وظيفية لانها عملية دالة، تسهم مساهمة اساسية في بناء المعنى الادبي، وهذا يعود مباشرة الى استثمار جمالية التلقي، مفهوم القصدية عند هوسرل، ولذلك فان هذه النظرية تختلف عن كل النظريات التي اهتمت بالقراءة وبالقارىء كالدراسات المبكرة لـ « فرجينيا وولف» عن «القارىء العادي»(١)، ودراسات الاتجاه المعروف في الولايات المتحدة بـ «نقد استجابة القارىء» والدراسات السوسيولوجية لـ «جورج لوكاش» و «روبرت اسكاربيت» ، وكذلك دراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة (بارت وتودوروف، وجوناثان كوللر) ، ودراسات الاتجاه السيميولوجي (امبرتو ايكو) فالبنيوية تعنى بالوضعية التي يكون القارىء بها قادرا على فك شفرة النص، ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، فهي - اذن - عملية متممة للافتراض الاساسي الذي كان يوجه البنبوية ، أما الاتجاه السيميولوجي فكان اصحابه يعتقدون ان العلامة تنطوي على شرط اساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها الا ان التأويل في الاتجاهين الاثنين هو عملية كشف عما تضمره العلامة أو البنية من مضمون اشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الابنية، وقد حذر اصحاب جمالية التلقي (آيزر) من ان تكون القراءة عملية كشف عن المعنى، وانما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الادبي نفسه، اي ان الفهم هو عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه

سبقت الاشارة الى أن اتجاه جمالية التلقي هو أحد اتجاهات ما بعد البنيوية، ويعني ذلك ان هذا الاتجاه قد نشأ من موضع الازمة في المقارنة البنيوية ، لنرى - اذن - ما الافتراض الاساسي الذي كان يوجه تلك المقاربة، ويكون في الوقت نفسه محور الاعتراض، عليها؟ وما وجه التعارض بينه وبين افتراضات جمالية التلقي؟. من المعروف ان عالم اللغة «فرديناند دي سوسور» هو المصدر الاول للفكر البنيوي، فقد كان سوسور

(١) لها كتاب تحت هذا العنوان درست فيه جين اوستن وهنري فيلدنغ.

يعتقد ان اللغة نظام متضمن في الكلام، ويعني ذلك انه كان يعتقد ان اللغة مقدرة عقلية لا واعية، تزود الكلام بمجموعة من الامكانيات التي تتشعب بها طرائق التعبير، ويبدو تأثير سوسور في هذا الافتراض تأثيرا قويا على الدراسات الانسانية اللاحقة (شتراوس ولاكان وتودوروف) وعليه فقد حصر سوسور دور اللسانيات في البحث عن انماط هذا النظام، وعلى الرغم من الطابع المثالي الذي يوجه مقولة النظام هذه ، الا ان سوسور حاول ان يعطيها بعدا ماديا من خلال تجسدها في اشكال الكلام Parole لان اللغة في نظره «ضرورية حتى يكون الكلام مفهوما، ويؤدي كل تأثيراته»(١)، ولكن الكلام ضروري لاقامة اللغة وتأسيسها، فالكلام صورة اللغة التي تظهر على سطح الواقع، ويقع هذا الافتراض تحت تأثيرين: التأثير الاول قديم، وهو تصور افلاطون عن المثال والصورة ، والتأثير الثاني نظرية «فرويد» في اللاوعي حينما بحث عن الصور والاشكال التي يتجسد فيها اللاوعي Unconscious، وقد جاء سوسور ليعضد هذين الافتراضين القائمين على ثنائية المثال (التجريد) والصورة (الواقع)، فوجد ان اللغة نتاج «يمثله الفرد بطريقة مجهولة»(٢)، اي ان صورها التي تظهر في اشكال فردية انما هي تجسيد للنظام اللغوي الذي تخلقه تقاليد لغوية اجتماعية غير مرئية ، فاللغة كما يرى سوسور تقع «خارج نطاق الفرد الذي لا يستطيع ابتكارها (خلقها) ولا تغييرها بنفسه »، انها (...) تحدث فقط بفضل نوع ما من العقد الموقع من اعضاء الجماعة »(٣)، وعلى ذلك فان نظام اللغة هو نظام عقلي اصلا، له وجود قوي في كل عقل او بصورة ادق في عقول مجموعة من الافراد، لان اللغة ليست موجودة بالكامل عند اي متكلم ، ان وجودها الكامل فقط داخل المجموعة»(٤) وقد كانت البنيوية عند الاقطاب الرئيسية المؤسسة لها قائمة على تمثل مقولتي فرويد في اللاوعي وسوسور في «النظام » ، فقد كان عالم الانثروبولوجيا الفرنسي «كلود ليفي شتراوس » يعتقد ان «النشاط اللاشعوري للفكر يكمن (...) في

---

(١) فصول في علم اللغة العام. ف. دي سوسير– ت احمد الكراعين/ ٤٤.
(٢) نفسه/ ٣٧.
(٣) نفسه/ ,٣٨
(٤) نفسه / ٣٧.

فرض بعض اشكال مضمون ما (...) مثلما تظهر في اللغة ، فينبغي ويكفي الوصول الى بنية لا شعورية كامنة في كل نظام عام او في كل عادة للحصول على مبدأ تفسير صحيح بالنسبة لانظمة عامة اخرى وعادات اخرى»(١)، ومثلما وجد سوسور ان النظام اللغوي هو نظام عام ،لانه يخضع لشروط عقلية غير واعية ، كذلك وجد شتراوس، ان بعض الانظمة الانثرولوجية انظمة عامة لانها لا شعورية فهي موجودة لدى شعوب ربما لم تعرف هذا النظام الانثروبولوجي(٢)، وقد كان يركز في دراسته للاساطير على «الكشف عن العلاقات التي توحد بين كل الاساطير ولقد اصبحت هذه العلاقات موضوعات اساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الابنية الموحدة لهذه الاساطير، وهو يرى ان هذه الابنية الموحدة تتجلى (...) بالكيفية التي ينبثق بها الفكر اللاواعي في الوعي»(٣).

لقد كان اعتقاد سوسور بان اللغة «بنية مكتفية ذاتيا ومبررة ذاتياً»(٤)، اعتقاد مهم بالنسبة لتطور البنيوية، فقد شدد سوسور على أهمية الجانب التزامني Synchrony في دراسة اللغة، وقد كانت هذه النظرية تطبع الدراسات الانسانية بطابعها، ولذلك فقد اعتقد شتراوس ان الظواهر الحضارية تنطوي على بنية ، اي تتابع علاقات في شكل الظاهرة، وهي علاقات وظيفية، وهذه البنية مكتفية بذاتها ، اي ان قواعد تفسيرها نابعة من داخلها فقط، دون اية اشارة خارجية وبمعنى اخر، ان قواعد الظاهرة تفسر ارتباطاتها الخارجية وليس العكس، ويتفق شتراوس في ذلك مع الشكلاني الروسي «فلاديمير بروب» في تحليله عناصر التماثل والتكرار في الحكايات الخرافية حيث وجد انها تنطوي على تجانس بنيوي، اي ان الحكايات الخرافية جميعها ذات عناصر تكوينية واحدة، ولها وظائف محددة(٥)، لقد كان شتراوس يرى ان اللغة هي «النموذج الاولي للظاهرة الحضارية(٦) لانها «السمة

(١) الانثروبولوجيا البنيوية- كلود ليفي شتراوس- ت د. مصطفى صالح/ ٤٠.
(٢) ينظر: المصدر نفسه/ ٤١.
(٣) عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو- اديث كيرزويل- ت. جابر عصفور/ ٣١.
(٤) البنيوية وعلم الاشارة- ترنس هوكز- ت. مجيد الماشطة/ ٦٢.
(٥) ينظر مورفولوجيا الخرافة- بروب/ وينظر كذلك: البنيوية وعلم الاشارة- ٦٣.
(٦) البنيوية وعلم الاشارة- ٢٩.

المميزة الاولى للانسان»(١)، ومن هنا فقد حلل الظواهر الحضارية تحليلا يكشف عن بنية الظاهرة وتركزها في المادة اللغوية مستعينا في ذلك بالدراسات اللسانية لسوسور وجاكوبسن واللسانيين الامريكيين ، اما في ميدان الادب، فقد كان رولان بارت، وجوليا كريستيفا وتودوروف يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل ادبي ما، ويسعون في ذلك الى اكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية، واذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الابنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للانسان، فان البنيويين – في الادب – كانوا يعنون بالكشف عن طبيعة النظام اللساني – طبقا لسوسور – في النص الادبي، فقد كانت جوليا كريستيفا تعرف النص بانه «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي – نقصد العلاقات المباشرة – في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة »(٢) وعند بارت، ان النص الادبي وظيفته ان يجعل العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة واقعاً ملموساً من خلال كلمات النص نفسه فاللغة عند بارت تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام، فهو يصف اللغة بانها «سلطة تشريعية اللسان قانونها»(٣)، فالنص – اذن – عند بارت وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة، ولذلك فقد تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للادب، لاعتقادهم بان اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، ومن هنا شددوا على تحليل الانماط الصوتية وانماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائما على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يوجهه العقل بطريقة لا واعية، ان المؤلف – في لحظة شروعه في الكتابة – لا تحضر في وعية تلك العلاقات المعقدة التي ينطوي عليها خطابه، ولكن طبيعة اللغة القاهرة – بتعبير بارت – تفرض نظامها على الشكل اللساني للكتابة، ومن هنا فان وصف شكل الكتابة هو وصف لطبيعة ذلك النظام والكشف عن طابعه العقلي، ومن هنا فان الشكل اللساني هو الذي ينتج المعنى، وليس العكس ، لان هذا الشكل يحتفظ بتدوين ذلك اللاوعي المنتج لانظمة اللغة، ولذلك فقد اعتقد بارت ان

---

(١) البنيوية وعلم الاشارة/ ٢٩.
(٢) نظرية النص– رولان بارت– مجلة العرب والفكر العالمي ع٣/ ٨٨– ص٩٣.
(٣) درس السيميولوجيا– رولان بارت– مجلة الكرمل ١٨/ ١٩٨٥– ص٢٥.

معنى الاسطورة يضمحل في الوقت الذي ينضج فيه شكلها[1]، لان المعنى يتحول مع مرور الزمن الى وعي خالص، ولذلك فان اكتشاف «بروب» للتجانس البنيوي الذي تنطوي عليه الحكايات الخرافية كان في شكل تلك الحكايات نفسها.

لقد كانت البنيوية في ادوارها الأولى تغفل البحث عن مرجعيات للعمل الادبي، وترى ان اية بنية انما هي علاقات لسانية متمركزة في النص نفسه، أو علاقات «ميتا لسانية » اي فوق لغوية، بمعنى اخر ، شمول اللغة على نسق من العلامات، ويؤكد ذلك ارتباط البنيوية الشديد بتطور اللسانيات من جهتين: جهة النزوع الى التجريد، وجهة تطور اللسانيات الى البحث عن كون اللغة في الاساس تنتمي الى مجال واسع يشملها هو مجال العلاقات، وهذه الفكرة المح اليها سوسور وطورها فيما بعد رولان بارت وكريستيفا وامبرتو ايكو.

واستنادا الى هذه الافكار المتداولة في التحليلات البنيوية يمكن ان نشخص طبيعة فهم النص من لدن البنيويين ، وطبيعة القراءة البنيوية نفسها، ان النص - بحسب اعتقاد البنيويين - يتضمن معناه في داخلة فحسب، لان شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وبما ان النص - كما تعرفه كريستيفا - جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، فان المعنى الادبي لا تتحقق ملموسيته خارج اطار هذا النظام لأن العلاقة الأولى التي تربط المؤلف بنصه الادبي هي العلاقة المثالية للاصطدام باللغة كما وصفها رولان بارت، ولما كان سوسور يشدد على ان الطريقة الوحيدة لاظهار ذلك النظام وتعيينه هي دراسة اللغة دراسة تزامنية ، فقد اعتقد البنيويون بان اية ظاهرة انما تنطوي على بنية، اي على نمط من التماثل والتكرار - في بنيات العمل المتقاربة والمتضادة معا، ومن هنا فان النص بنية متضمنة للنظام اللساني، وهذا النظام قائم على نمط من التشفير، اي ان النص يتحول بذلك الى شفرة Code تستدعي القيام بجهد نظري واجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل، من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصرة ،

---

(١) ينظر: الاسطورة اليوم- رولان بارت- الموسوعة الصغيرة ع٣٤٥- ص٢٨، يشير بارت الى ان الشكل لا يلغي المعنى ، بل يعمل على افقاره وابعاده، وجعله رهيناً.

وهذا هو الملمح الاساس الذي تتصف به القراءة البنيوية، التي تصوغ المعنى من خلال بنية «مخبوءة للنص، ان المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الادبي وحدها، وعلى ذلك كان «جوناثان كوللر»(١)، ينسب تغير المعنى، واكتساب النص معاني متعددة الى الاعراف الخاصة بالقراءة وعلى ذلك كان يسعى الى وضع قواعد (معايير) لفهم العمل الادبي من خلال مااصطلح عليه بالتناظر اللساني أو القدرة الادبية، اي ان «كوللر» كان يرغب في ان يعيد نشاط البنيوية من خلال «فعل القراءة»، فهو يعتقد ان القدرة الادبية Literary competence هي نظام معقد من الامكانات اللغوية التي لها القابلية على «انجاز القراءة» وما دامت القراءة متعلقة بالشفرة اللسانية فان فعل القراءة هو فعل لساني اصلا، وينجم عن هذا ان عملية الادراك هي عملية لسانية في المقام الأول، ولذلك فانه كان يُعنى بالكشف عما يسميه بالقدرة الادبية، لانها – باعتقاده – تكشف عن الكيفية التي تفهم بها الصياغة اللسانية للعمل الادبي، فهي عنده مجموعة من الاعراف لقراءة النصوص الادبية(٢). فالنص – باعتقاد البنيويين – «يدمج متلقيه في تركيبة ملامحه »(٣)، ويعني ذلك ان الفهم متضمن في تلك التركيبة وحدها، واية اشارة الى غير ذلك تعد من المحاولات المتطفلة على فهم الادب، وقد كانت هذه الاعتقادات البنيوية المتداولة محل اعتراض ومراجعة ، وهجوم شديد في احيان كثيرة.

وقد تنبه البنيويون انفسهم قبل غيرهم الى ان محاولتهم في تأسيس علم للنص الادبي، يستبعد اية مرجعيات اخرى غير النص محاولة متطرفة، وكان «موكاروفسكي » اول من بحث عن قيمة جمالية للمرجعيات من خلال النص نفسه، وهذا توجه بنيوي لفهم تأثيرات «التاريخ» في تطور بنيات العمل الادبي، فقد وجد موكاروفسكي ان القيمة الجمالية للعمل الادبي هي قضية اجتماعية(٤)، وتعني القيمة الجمالية – عنده – مجموعة القوانين المتحكمة في انتاج وتطور الادب، اي ما يعطيه طابعه الادبي ويطور

---

(١) القدرة الادبية– ترجمة حسن ناظم (مخطوط).
(٢) المصدر نفسه.
(٣) علم النص– جوليا كريستيفا– ترجمة فريد الزاهي/ ١٠.
(٤) ينظر التلقي الادبي/ ٨.

قوانين نوعه، ولذلك فان موكاروفسكي كان يبحث في الادراك الجمالي للادب، لانه على صلة بتكون المعيار– الادبي، فوجد ان التغيرات التي تحصل للعمل الادبي انما هي تغيرات مرتبطة بالادراك الجمالي(١) وعليه فقد كان يعتقد ان تاريخ الفن انما هو «تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة »(٢)، وقد اشار «ياوس» الى أهمية افكار موكاروفسكي ومدرسة براغ اللغوية، حيث وجد ان بنيوية براغ قد «تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاتعايش بين التحليل البنيوي ، والتحليل التاريخي، لقد انطلقت من مقدمات النظرية الشكلانية لانشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض امكانية التمكن من المؤلف الادبي باستعمال مقولات الادراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع الجمالي المدرك بهذه الطريقة وصفا زمنيا من جهة تحققاته الملموسة وتحققاته المحددة بالتلقي »(٣)، واذا كانت مقترحات موكاروفسكي الخاصة بالادراك الجمالي تعد احد الموطئات لظهور جمالية التلقي ، فان نهاية الستينات كانت تشهد تحولا للبنيوية يتزامن مع ظهور جمالية التلقي فتصور البنيويون ان الاهتمام بوضع معايير لاعراف القراءة يعد قضية جوهرية في اية قراءة، والحقيقة ان الاختلاف في الاصول المعرفية التي تغذي النظريتين (البنيوية وجمالية التلقي) هو الذي يفرض طبيعة الممارسة التي تطبقها احدى النظريتين على تحليل العمل الادبي. ان القراءة البنيوية تتجه مباشرة الى النص لترى فيه تلك الافتراضات الاساسية التي توجه البنيوية في حين ان القراءة في جمالية التلقي تتجه مباشرة لادماج فعل الفهم مع بنية العمل الادبي نفسه، وترى ان تلك جدلية اساسية في اية قراءة ، وهذا اختلاف جوهري بين النظريتين ولذلك فقد كان التحول الاخير لرولان بارت يتركز في اعتقاده ان حصول التواصل الادبي، وحصول الاستجابة لنص ما مرهونان بتحقق اللذة » فهو يرى ان الكتابة هي : علم مُتَع اللغة»(٤) وتحدث هذه اللذة من خلال ما يطلق عليه بـ «الانقطاعات التي تحصل في «جسد» النص، ولذلك فان القراءة عنده هي الكشف عن اللذة المتمركزة في

(١) ينظر التلقي الادبي/ ١٩.
(٢) نفسه/ ١٩.
(٣) دراسات سيميائية ادبية لسانية (مقدمة) والكلام منقول عن ياوس في كتابه: من اجل جمالية للتلقي.
(٤) لذة النص– رولان بارت– ت فؤاد صفا والحسين سبحان/ ١٥.

ذلك الجسد، فكأن القارىء يلاحظ « خلسة لذة الاخر»(١)، فالقارىء – اذن – عند بارت لا يدون لذته في فعل القراءة، وانما يكشف عن تلك اللذة اللامرئية للمؤلف التي تتجلى في علاقته المثالية باللغة، ولذلك فان لذة القارىء متحققة ضمنا من خلال جهده في ابراز لذة الاخر والكشف عن قوانين تحققها في مادة اللسان.

أما «ميشيل ريفاتير» فقد اعتقد ان علاقة القارىء بالنص لا تتحدد بالكشف عن النظام المصاغ بلا وعي من لدن المؤلف والمتحقق في مادة اللسان، وانما صلته تتحدد بالبنية الاسلوبية للنص، ولذلك فقد انتقد بشدة قراءة جاكوبسن وشتراوس لقصيدة «القطط» لبودلير، فوجد ان «الملامح اللغوية التي يكتشفانها، في القصيدة ربما لا يدركها حتى قارىء مطلع، كل ما فيها من نماذج نحوية وفونيمية هي عصارة منهجهما البنيوي ، ولكن لا يمكن لجميع الملامح ان تكون جزءا من البنية الشعرية لدى القارىء »(٢)، ان ريفاتير يعنى بكشف صلة البنية الاسلوبية بالقارىء ، لان هذا القارىء » هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف فالاجراء الاسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارىء ان يمر بجانبه ولا ان يقرأه ايضا دون ان يسوقه الى ما هو جوهري»(٣)، ذلك ان النص الادبي – عند ريفاتير – ينطوي على منبه «كامن» فيه (٤)، اي في اسلوبه، وان وظيفة الوحدة الاسلوبية (...) استيقاظ انتباه القارىء »(٥) ولذلك فان مفهوم القارىء النموذجي Arch- reader قائم على اساس انه «اداة لاظهار منبهات نص ما»(٦)، وقد حدد ريفاتير عمل الاسلوبية فوجد انها تدرس «داخل الملفوظ اللساني ، تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنن على مفك السنن بمعنى انها تدرس فعل التواصل ، لانتاج

---

(١) لذة النص – رولان بارت – ت فؤاد صفا والحسين سبحان / ٢٥.
* في الاصل يكتشفاها وهو خطأ.
(٢) نقد استجابة القارىء، نقاده ونظرياته– رامان سلدن– مجلة افاق عربية ع٨/ ١٩٩٣– ص ٣٥.
(٣) معايير تحليل الاسلوب– ريفاتير– ت د. حميد حمداني– ٣٥.
(٤) ينظر المصدر السابق نفسه/ ٣٦.
(٥) نفسه/ ٣٦.
(٦) نفسه/ ٤٢.

خالص لسلسلة لفظية ولكن باعتباره حاملا لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل اليه »(١). اما « امبرتوايكو» فقد وجد ان نظريات النص قد تحولت في السبعينات «الى اساليب عملية، بحيث ان الاشكال الجديد صار يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها، فالقراءة لم تعد تشير الى مشكلات التفسير النقدي، او الى علم التأويل المتطور نسبيا، بل صارت تعنى بالقضية الاساسية للتعرف على استجابة القارئ كاحتمال داخل في الاستراتيجية النصية »(١) وعلى الرغم من ان التحولات البنيوية اخذت تعنى بعملية القراءة الا انها كانت تتحدث عن القارىء بوصفه بنية نصية، أو ان النص ينطوي على بنيات ذات صلة بالقارىء، كبنيات الاستجابة او البنيات الاسلوبية (ريفاتير) المنطوية على منبه متجه نحو القارىء ، أو ان القراءة هي مجمل تفسير نظام الشفرات اللسانية او العلاماتية الذي يتضمنه النص ولذلك فان النص - باعتقاد ايكو - «يتوقع قارئه النموذجي القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي خمنه الكاتب وفكر فيه، وان كانت عملية الترهين هاته تتم وفق هامش معين وكاف للاقتراب مما يريده الكاتب وفق توفر شروط خاصة»(٢).

وفي نهاية الستينات (١٩٦٦-١٩٦٧) كانت جولياكريستيفا تطرح مفهوم التناص Intertextuality بوصفه اجراء لفتح النص على نصوص اخرى وهو يعني «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص اخرى »(٣) وان النص حين يدخل في علاقة «تناص» مع نصوص اخرى انما يقوم بعملية «تحويل» اي جعل النص الاخر يدخل بوصفه بنية من بنيات العمل نفسه، حيث لا يقتطع النص بكامل محمولاته وتأثيراته ووضعية شكله وانما يكون الشكل ذا وظيفة تتركز في نمو العمل الجديد، وزيادة مقدرته على احداث التأثير. ان هذه العملية ربما تكون غير واعية ، تكشف عن الترسبات العميقة لانماط الثقافة انها رغبة النص الجديد في تعضيد مسعاه لتوصيل المعنى واحداث التاثير.

---

(١) معايير تحليل الاسلوب- ريفاتير- ت. د. حميد حمداني./ ٦٦.
(٢) نظرية العلامات ودور القارىء- امبرتوايكو الاديب المعاصر ع٤٦. ١٩٩٤- ص ٣٥.
(٣) مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد- مارك انجينو- ضمن كتاب: في اصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة- احمد المديني/ ١٠٣.

ويعني ذلك ان «التناص» هو احد الاعتقادات الجديدة للبنيوية للخروج من مأزق استبعاد التاريخ استبعادا تاما، ان هذه التعديلات تشير الى قضيتين مهمتين : الأُولى، ان المعنى الذي اعتقدت البنيوية وجوده في المكونات الاساسية للعمل الادبي بدأ يتمرد على هذا الاحتمال ، فوجد البنيويون انفسهم في دائرة واسعة من القراءات التي تنتج معاني متعددة، والثانية، ان البنيوية نفسها هي دليل اصيل على معقولية المقاربة التي تتبناها جمالية التلقي، ففي هذه المقارنة يصبح ناتج المعنى الذي تتمخض عنه قراءة «بارت» لقصة « بلزاك » المسماه «سيرازين» هو معنى فهم رولان بارت في المقام الاول، لان هذه القصة في حالة قراءتها من لدن مجموعة من البنيويين، فانها لا تشير الى الثوابت نفسها التي كشفها بارت نفسه. ومن هنا فان جمالية التلقي قائمة على ادراج فعل الفهم في اية قراءة؛ لان معنى العمل الادبي يتوقف على هذا الفعل ويشير ذلك الى اختلاف معرفي للمقاربتين .

المبحث الثاني

هانز روبرت ياوس: فهم التطور الادبي من خلال افق الانتظار:

كان الناقد الالماني «هانز روبرت ياوس» يصوغ مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات، عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الادب وتفسيره ، والوقوف على اشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله. وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام ١٩٦٧في جامعة «كونستانس» تحت عنوان «لماذا تتم دراسة تاريخ الادب»(١)، وقد تضمنت مقالة شهيرة هذه المقترحات عام ١٩٧٠ بعنوان «تاريخ الادب بوصفه تحديا لنظرية الادب» Literary History as achallenge(٢) والى جانب افكار ياوس هذه، كان «فولفغانغ آيزر» يقدم مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه.

ان الاهمية البالغة لهذه النظرية لا تكمن في النقد الذي وجهته الى البنيوية، وانما في كونها تنطلق من اشكالية نظرية تتعلق بالمعنى، والعمل الادبي، ووظيفته وموقف المتلقي من العمل، وصلته به، والمبادىء التي تنظم هذه الصلة ، ولا يخفى ان هذه الاشكالية قد طرحت في ميدان الفلسفة منذ القدم، وعادت الى طرح ذلك مجددا الفلسفة الظاهراتية، وقد استثمر ذلك اصحاب جمالية التلقي في مجال الادب.

وفضلا عن كون هذا الاتجاه ينطلق من اشكالية نظرية – كما اسلفنا – فانه قد طرح مجموعة من المفاهيم الاجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية وتتجلى قيمة الافكار التي توجه المقاربتين السالفتين ، في ان الاختلاف الناشئ بينهما يشكل نقطة معارضة جوهرية بين نظامين معرفيين اصلا وقد اشار ياوس الى هذا التعارض عندما وجد ان جمالية التلقي تشترك مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية بوصفها رد فعل على مركزية العقل

---

(١) نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية – روبرت سي هولب/ ٧١.
(2) Modern literary theory- Edited by: phlilp Rice and patricia waugh. p 105.

(اللوغوس) التي تبنتها البنيوية حين استبعدت الذات الفاعلة، اي المنتجة للادب، وكذلك الذات المتلقية كونها تسهم من خلال فعل الادراك في بناء المعنى، وبهذا فقد اعتقدت البنيوية ان المعنى متمركز في البنية اللسانية للعمل الادبي، لان الكلام يتضمن النظام المجرد للغة الذي يشير الى الابنية العقلية اللاواعية للانسان، فالمعنى عند البنيويين هو الكشف عن طابع هذا النظام. بينما يفترض اصحاب جمالية التلقي ان المعنى يتكون من خلال فهم المتلقي لانماط البنية اللسانية وتجربته في ذلك الفهم على النحو الذي اسس له رومان انغاردن وتبعه في ذلك ياوس و آيزر حين اعتقدوا ان العمل واثره يندمجان لصياغة المعنى، فقد كانت جمالية التلقي تتقاسم «مع نظريات البنيوية (...) التي طورها النقد الادبي الفرنسي لما بعد ١٩٦٨ مفهوم العمل المفتوح، بتعبير امبرتو ايكو، ورفض مركزية اللوغوس، واعادة ادماج الفاعل واعادة تقييم النص الادبي عبر وظيفة التحول الاجتماعي»، واشار ياوس كذلك الى الخلاف الذي يطبع المقاربتين الفرنسية (البنيوية) والالمانية (التلقي) حيث تستظهر المقاربة الاولى «مكونات المعنى من الانتاجية المتأملة والتي هي الكتابة (...) بينما يفسر الالمان المكونات المستمرة للمعنى عبر التبادل (أو التفاعل) بين نشاطي الانتاج والاستقبال الادبي، فالخطوة المنهجية الأولى التي تقود التميز الفرنسي بدوره من العمل الى النص لا تتبع بخطوة ثابتة تقودنا من الفاعل الذي يكتب الى الفاعل الذي يقرأ ويحكم، (...) فعلى التواصل الادبي ان يدرك كحقل متداخل، اذ لا يتوصل الى وظيفته الاجتماعية ما دمنا نتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبله والمستقبلين فيما بينهم (وما دمنا نختزل التجربة الجمالية المتداخلة بـ « لذة النص» المونولوجية التي يجدها القارىء ، بتعبير – رولان بارت – في (جنة كلمات غارقة في العزلة)»[٢] ويرفض ياوس هذه المركزية التي تعود بالمعنى دائما الى محور اللغة، فحتى التحولات الاخيرة للبنيوية التي ارادت ان تعنى ايضا بالتجربة الجمالية كانت تتجه مباشرة الى اللغة وهذا ما فعله «بارت»

---

(١) جمالية التلقي والتواصل الادبي، مدرسة كونستانس الالمانية – ياوس ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع ١٩٨٦/٣٨، ص ١٠٩.

(٢) نفسه / ١٠٩.

في «لذة النص» واعترض ياوس على هذه المركزية[1] ووجد ان اللذة الجمالية تتضمن لحظتين «الاولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع ، والثانية (...) تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جمالياً»[2] اي ان المدرك ينتج موضوعاً تخييلياً[3]، وهذا هو الفرق بين بارت وياوس ، فالاول يفهم الجمالية على انها توحد متعة المتلقي للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني، بينما يجدها ياوس في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الادبي، بحيث يكون المعنى المدون كتابيا، او المستقر في الذهن، هو ما يشكل معنى العمل الادبي، ولذلك فان اصحاب جمالية التلقي افترضوا ان العمل الادبي يتميز عن «النص» في انه يحتل وجودا لا مرئيا بين المتلقي والنص. ابتدأ «ياوس» في نقد المنهجيات التي حلل الادب في ضوئها، ثم حدد مفهوم «الخبرة الجمالية» وطرح مفهوما اجرائيا اطلق عليه «افق انتظار القارئ»

Reference of the reader's expactations

وقد تضمنت افتراضاته الاساسية فهما للادب، من خلال تجربة المتلقي وهذا يعني انبثاق مركز جديد للتحليل، فبينما كانت البنيوية تنشئ علما للنص، وتجعله نقطة البداية والنهاية في التحليل، جاءت جمالية التلقي لتنشئ علما للتلقي وبناء المعنى الادبي.

وجد ياوس ان معظم المنهجيات التي درست الادب «كان يتم التخلص من التفكير التأويلي[4] فيها، على الحال الذي يتضح فيه ذلك في نصوص الشكلانيين الروس وفي اسلوبية «ليوسبتزر»، وفي الشعرية اللسانية أو السيميائية، وكذلك في النظريات الاشد حداثة في «الكتابة» و «اللعبة النصية» و «التناص»[5] فقد كانت هذه المنهجيات تعنى بمرحلة واحدة من مراحل العملية التأويلية، وهي مرحلة التفسير Interpretation حيث يتم في هذه المرحلة تفسير الابنية العقلية التي اسست نظام الشكل على الكيفية التي

---

(١) نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية– روبرت سي هولب / ٩٢.
(٢) نفسه / ٩٢.
(٣) ينظر المصدر نفسه/ ٩٢.
(٤) علم التأويل الادبي، حدوده ومهماته – ياوس – مجلة العرب والفكر العالمي ع٣/٨٨ – ص ٥٤.
(٥) ينظر : المصدر نفسه/٥٤.

يكون فيها شكل النص، تجسيدا لقدرة كامنة هي قدرة النوع Genre حسب قوانين الخطاب (Discourse) أو على الكيفية التي يكون فيها الكلام تجسيدا لقدرة اخرى هي نظام اللغة، ولذلك فان التفسير في الممارسة البنيوية يتضمن القيام بنشاطين في آن واحد، هما: وضع قواعد تفسر «كيفية» انبناء النص، والاكتفاء بالرؤية التزامنية للنص الادبي، على اعتقاد ان «النظام» لا يظهره تعاقب التاريخ، وانما يظهر في لحظة تاريخية باعتقاد البنيويين، وقد اقترح «ياوس» ان يعاد النظر في هذه المنهجيات، بالعودة الى احد افتراضات «غادامير» الاساسية في توحيد المراحل الثلاث للعملية (التأويلية في أية عملية «لفهم الادب، فقد بات هذا الاخير ينظر الى وحدة اللحظات الثلاث التي هي الفهم والتفسير والتطبيق»[1] وطبقا لدعوة غادامير هذه ، فقد وجد ياوس ان جمالية التلقي نجحت في معرفة «فكرة ان الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وان التفسير بالتالي هو الشكل الظاهر للفهم»[2] بمعنى آخر، ان الادراك الادبي يرسم الطريقة التي يفسر الادب بها، وان عملية التفسير ، اي صياغة المعنى تدمج الادراك ايضا، ويريد «ياوس » ان يقول ليس هنالك معنى خالص يكون النص وحده، وانما المعنى يتضمن الادراك بصورة حتمية، وتندرج مقولة التفاعل التي تبنتها جمالية التلقي في اطار هذه الحتمية، ولما كان غادامير يعني «الفهم» عنده هو «ان نفهم شيئا ما كجواب»[3]، لسؤال ما، فان التأويل الادبي الذي تمارسه جمالية التلقي يعنى بـ «التعرف» على«السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي اعادة بناء افق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الادبي الى متلقيه الاوائل ويكاد ياوس – في هذا الافتراض – ان يقترب كثيرا من غادامير في الوقت الذي يبتعد فيه عن هوسرل، لان «الفهم عند هوسرل يتم على نحو محض في الشعور الخالص الذي يستبعد الموضوع»[4] وما يفترض حوله من قيم واحكام، بينما كان غادامير يحاول ان يضع «الفهم» في ما كان يطلق عليه «الافق التاريخي» وقد وجد ياوس ان اعادة طرح اقتراح غادامير يتناسب مع سعيه في فهم الادب وادراجه في السيرورة التاريخية، ويتناسب كذلك مع طموحه في تقويض فكرة (النص المغلق) التي تبنتها المنهجية البنيوية وسنرى ان ياوس يحاول ان يفهم «تاريخ الادب» و «الخبرة الجمالية» و

---

(١) علم التأويل الادبي ، حدوده ومهماته/٥٥.

(٢) نفسه /٥٥.

(٣) نفسه /٥٩.

(٤) نفسه / ٥٩.

«بناء المعنى «من خلال مفهومه الاساس الذي اطلق عليه «افق الانتظار » ، وهو مفهوم يتقدم به ياوس للاشارة الي اهمية تجربة المتلقي في تدوين «تطور» الادب، وفهم وظيفته وتشكيل معناه.

كان من اولى اهتمامات ياوس فحص منهجية تاريخ الادب ليعطي مفهومه «افق الانتظار » دورا في التاريخ الجديد للادب ، فوجد ان «تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تاريخ الادب يجلب الى النور عنصر الهيمنة الخارجية، ويسمح لمصدر الدراسة بالنمو الى درجة التضخم، وتبدد الشخصية المحددة للعمل الادبي الى مجموعة من التأثيرات يمكن ان تزداد حسب الرغبة»(١)، كما وجد ان التاريخ القائم حول النزعات والمذاهب العامة يخلط تاريخ الثقافة بالنماذج الادبية، وكذلك التاريخ الذي يتعامل مع الكتاب الرئيسيين ليس سوى تجميع لمقالات لا رابط بينها(٢)، وينتقد ياوس تطبيقات جورج لوكاش ولوسيان غولدمان» لاعتبارهما الادب مرآة مجهولة للعالم الخارجي(٣) وينسب ياوس الى الشكلانيين طريقة في تقديم الادراك الجمالي كأداة نظرية لاستغلال الاعمال الادبية »(٤)، واذا كان رولان بارت قد فتح الباب على مصراعيه في مراجعة تاريخ الادب من خلال نقده الشديد للمؤسسة الاكاديمية في الجدال الذي دار بينه وبين «ريمون بيكار(٥)، فانه قدم بديلا اصبح هو الاخر مدار نقد شديد من لدن اطراف شتى، فهو يرى أن «ارجاع التاريخ الادبي الي موضوعه الموسع يؤدي الى ضياع نوع خصوصيته»(٦) حيث تكون هذه الخصوصية في «الاعمال الادبية كظواهر جمالية(٧) وهكذا فان «التطور» الذي يحدث

---

(١) نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية – روبرت سي هولب/٧٣.
(٢) ينظر المصدر نفسه/ ٧٣/
(٣) نفسه /٧٤.
(٤) نظرية الاستقبال /٧٤.
(٥) ينظر: النقد والحقيقة – رولان بارت – ت ابراهيم الخطيب، حيث يحتوي هذا الكتاب على النقد الشديد الذي وجهه بارت الى المؤسسة الاكاديمية المتمثلة في ريمون بيكار الذي هاجم باسم الجامعة النقد الجديد المتمثل في دراسة بارت حول راسين.
(٦) تاريخية الادب، موضوعا لدراسة تاريخ الادب – ريتاشوبر – مجلة الثقافة الاجنبية ١٩٨٣/١ – ص ١٠١.
(٧) نفسه / ١٠١.

في الادب يفسر – باعتقاد بارت من خلال الادب نفسه، ولما كان الادب بنية باعتقاد البنيويين – ومن خصائص هذه البنية ، انها «نسق من التحولات[١]»، فان تاريخ الادب هو تاريخ التطور الداخلي للبنية ، ومن خلال التعارض المعرفي (الابستيمولوجي) بين البنيوية واتجاه جمالية التلقي، الذي سبقت الاشارة اليه، فقد حاول ياوس ان يضع تطور الادب في السلسلة التاريخية للتلقي، واحتاج الى مفهوم اجرائي لقياس ذلك التطور، فطور من خلال كارل بوبر وغادامير مفهوما اجرائيا اطلق عليه «افق الانتظار».

ماذا يعني هذا المفهوم اولا؟ لنشخص تحديد ذلك المفهوم لان له دورا اساسيا في الافتراضات النظرية عند ياوس والمتعلقة بتاريخ الادب والخبرة الجمالية.

أخذ ياوس مفهوم «الافق » Reference من غادامير، وركب مفهومه «افق الانتظار» من مفهوم الافق عنده، ومن مفهوم «خيبة الانتظار» عند كارل بوبر Karl. R. popper وقد وجد ياوس ان هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم ، يحققان رغبته في البرهنة على اهمية التلقي في فهم الادب، والتاريخ له.

يعني مفهوم الافق عند غادامير أنه «لا يمكن فهم اي حقيقة دون ان تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، اذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الاثار التي ترتبت عليها، لان تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا – بعد ان اكتمل هذا العمل واصبح ماضيا – من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها»[٢]، وعلى ذلك فقد كان غادامير يدعو الى «فهم تاريخي»[٣]، والى وعي تاريخي »[٤]، بوصف ذلك شرطا اساسيا من شروط اية ممارسة تأويلية في نظره، وهذا يعني ان السياق التاريخي الذي خلق فيه الاثر يتحد مع «افكار المفسر الشخصي»[٥]، حيث يكون رأي الاخير حاسما في

---

(١) ينظر البنيوية – جان بياجيه / ٨.
(٢) الشعر والتحدي ، اشكالية المنهج د. صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٣٨/– ص٨٠.
(٣) ينظر : اللغة كوسيط للتجربة التأويلية – غادامير – مجلة العرب والفكر العالمي ع ١٩٨٨/٣
(٤) نفسه / ٢٥ ، حيث يشير الى ان الوعي الذي يقرأ هو بالضرورة وعي تاريخي .
(٥) نفسه/ ٢٣.

«اعادة احياء معنى النص»(١)، ويسمي غادامير ذلك بانه «انصهار آفاق»، اي افق النص وافق المؤول (المتلقي) ويشير ياوس الى استفادته من مفهوم كارل بوبر(٢) وذلك اننا « حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي (...) لذلك يتحرر القارىء من ضغوط الحياة الواقعية ومن احكامها المسبقة »(٣) وعلى الرغم من اعتراف ياوس بتأثير هذين المفهومين في انضاج مفهومه (افق الانتظار) الا انه يشير في الوقت نفسه الى افتراق مفهومه وخصوصيته في مجال الادب عن مفهومي غادامير وكارل بوبر، وقبل ان نشير الى هذا الافتراق لا بد من معرفة ما يعنيه مفهوم ياوس اولا.

يشير ياوس الى ان مفهومه يتضمن ثلاثة مبادىء اساسية حيث «يتطور اطار الافق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع ومن شكل وثيمات الاعمال المعروفة سلفا ومن التعارض بين اللغة الشعربة واللغة العملية »(٤)، ويتضح من ذلك أننا امام حقيقتين هما: ان التطور الذي يجري على النوع الادبي انما يتم من خلال «فهم» سابق للمقومات الاساسية للنوع في شكله وثيماته واسلوب لغته اي ان الاعمال المؤسسة انما تطور في نوعها من خلال تراكم «الفهم» والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الاخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفسيرات – وهي تحمل طابعا شخصيا للفهم – على جعل النوع مستعدا لان يتطور ، وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذي جعل الملحمة تتطور الى الرواية حيث وجد «هيغل» ان الرواية هي ملحمة العصر، وقد فسر (هنري فيلدنغ) طريقته بكتابة الرواية في استيحاء شكل الملحمة بانه اراد ان يوفر لروايته اساسا من الاقناع في عصر كل الجنس النثري في بداية نهوضه(٥).

---

(١) اللغة كوسيط للتجربة التأويلية– غادامير– مجلة العرب والفكر العالمي ص ٢٣.
(٢) من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية – شوماشير – مجلة افاق المغربية ص ٥٥.
(٣) نفسه/٥٥ .
(4) Modern literary theory P 105
(٥) ينظر : فيلدنغ ونظرية الملحمة في الرواية – ايان واط – مجلة الثقافة الاجنبية ع ١٩٨١/٢ ص ٦١ حيث يرى ايان واط انه في عام ١٧٤٢ كانت الرواية كشكل ، ذات سمعة سيئة ، ولا بد ان فيلدنغ قد شعر ان ادخال شيء من هيبة الملحمة قد يساعد اول ما كتبه في هذا النوع الادبي الجديد بالحصول على موقف اقل تحيزا ضمن الوسط الادبي مما قد يتوقع له، وهو في ذلك قد سار على نهج الرومانس الفرنسيين الذين اتكأوا ايضا على الملحمة حماسة منهم لاقناع القارىء بالنص .

والحقيقة الثانية التي نتلمسها من خلال مفهوم «افق الانتظار» ان مقياس تطور النوع انما هو «المتلقي» وذلك لان مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الاعمال، هي التي تشخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير الى «تجاوزات» في الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة «الخيبة » حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد. ان الشيء المهم في «افق الانتظار» عند ياوس هو ان هذا المفهوم يتعلق بدراسة تطور النوع الادبي ، وهو يقيم صلة. بين هذا التطور، و«تاريخ الادب» حيث يعتقد ان مجموعة التفسيرات التي ترافق الاعمال وتراكمات «الفهم» التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ، انما تؤدي الى تطور النوع الادبي. وقد اخطأ من اعتقد ان افق الانتظار يتعلق بـ «الاسلوب» أو «اختلاف الموضوعات» على النحو الذي فسر به «د. رشيد بنحدو» مفهوم الافق هذا، وحاول ان يجد له تطبيقات ادبية، فذهب الى أن معرفة القارىء باسلوب الاثارة الجنسية لدى نزار قباني ستجعله يتلقى قصيدة عذرية لنزار ايضا بطريقة اخرى أو أن قارئا اعتاد قراءة الرواية البوليسية سيخيب انتظاره حين يقرأ رواية تاريخية مثلا (١)، ان هذا الاختزال انما يجعل مفهوم ياوس مفهوما اسلوبيا في المقام الاول، ويغفل الطابع الاشكالي الذي انضج هذا المفهوم، فقد كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الاسلوبي والبنيوي للأعمال الادبية ومن هنا فان هذا المفهوم لا يعنى بالفروق التي اعتقدها «رشيد بنحدو» وانما يشير الى اهمية «الفهم» الذي ينجز تجاه الاعمال في تطور الانواع الادبية ولذلك فهو يدعو الى ضرورة، «تحقيق التوافق بين افقي الماضي والحاضر، لكي تحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية (الفهم والتفسير والتطبيق) من حيث هي ضرورة ضمنية وغيرمنتقصة ويصبح بذلك مفهوم الافق فئة اساسية في علم التأويل الفلسفي والادبي والتاريخي»(٢)، ولكي يوفر «ياوس» اساسا تحليليا لتنظيراته ، فقد درس الاثر الذي يتركه تلقي الاعمال في تطور شكل النوع الادبي، فانتقى مسرحية «افيجيني » لـ «غوته» و «راسين» وعلل عزوف القراء الشباب عن قراءة الاولى، واشار الى التبدلات التي تجرى

(١) ينظر : مدخل الى جمالية التلقي – د. رشيد بنحدو– مجلة الفاق /ص ١٢.
(٢) علم التأويل الادبي حدوده ومهماته / ٦٠.

على العنصر الدرامي، فقد دلت التلقيات المختلفة لهذه المسرحية انها:

١- في عام ١٧٧٩ تحقيق لصورة العصور القديمة عبر التنوير.

٢- عند فريدرك شيلر: تصوير للانسانية المثالية منقولة الى الخشبة.

٣- عند منظري الادب ذوي النزعة النيوكلاسيكية: نموذج للنبل الانساني واصفين افيجيني بالقداسة أو مأساة روحية[١].

وقد اسهمت هذه التلقيات المختلفة في افراغ المسرحية من «بعدها التاريخي»، فاذا كان التلقي الاول ينظر الى افيجني بما هي تشخيص لتحرر الانسان من التعسف الالهي فان التلقيات الاخرى تختزل العنصر الدرامي الى الصراع ، الداخلي[٢]، وقد تسبب ذلك في اهمال المرجع التاريخي من جهة، وفي تغيير مغزى العمل نفسه من جهة اخرى[٣] . فقد احال افق الانتظار لدى البرجوازيين الصراع بين افيجيني واغاممنون الى صراع نفسي[٤]، وذلك باعادة تحديد لمفهوم المأساوي[٥]، حيث اصبح يبتعد عن الصراع بين الانسان والالهة، ويختزل في الصراع النفسي، وقد كان هذا التحويل يتم على وفق ما كان يدعى بـ «التنوير» العقلي حيث تقدم المنطق العقلي بطرد الرواسب الميثولوجية، فاستدعى ذلك ان يتم تطوير في شكل المأساة نفسها، لكي تجري على نسق من التواصل ولذلك فقد كان المؤلف يستبعد المرجع التاريخي للاسطورة بان يضعها في اطار تاريخي، اي غير محدد تحديدا نهائيا في مرحلة تاريخية، وعلى ذلك فان الاعمال الجديدة التي تعيد استثمار الاسطورة انما تعيد في الوقت نفسه تاريخ التأويلات وهذا ما يسعى الى كشفه هانز روبرت ياوس من خلال مفهوم «افق الانتظار».

---

(١) من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية / ٥٦.
(٢) نفسه/ ٥٦.
(٣) من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية /٥٦.
(٤) نفسه /٥٦.
(٥) نفسه/ ٥٦.

وفضلا عن هذه الوظيفة التي يؤديها هذا المفهوم في تحديد كيفية تطور قوانين النوع، الادبي عبر تاريخ تأويلاته، فقد اراد ياوس ان يكون لمفهومه دور في عملية «تاريخ الادب» على وفق منهجيته الجديدة.

يعتقد ياوس ان «العلاقة بين الادب والقارىء تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية، وهذه الدلالة الجمالية تعتمد اول ما تعتمد على أنه بعد المرة الاولى من القراءة يقارن القارىء قيم العمل الجمالية مع اعمال ادبية مقروءة من قبل[1].

اما الدلالة التاريخية فتتجسد في ان «تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالاضافة الى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر، ما بين قيم الادب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعيته المعاصرة[2] ولكي تتحد مهمة «تاريخ الادب» مع تلك الوظيفة التي أوكلها الى «افق الانتظار » في ارتباطه بتحديد سمة التطور من خلال تفسيرات العمل، فان ياوس كان يجد ان «تاريخ الادب الايجابي والموضوعي هو السعي الواعي الى تجديد القوانين والسنن»[3] وعلى الرغم من ان ياوس يتابع الافتراض الاساسي للشكلانيين في دراسة «التطور» في تاريخ الادب، الا انه يفترق عنهم انطلاقا من المؤثرات المعرفية التي تهيمن على مفاهيمه، فاذا كان «بوريس ايخنباوم يرى ان «قضية التاريخ الادبي المركزية بالنسبة (للشكلانيين) هي قضية التطور خارج الشخصية، وخارج دراسة الادب كظاهرة اجتماعية في الاصل»(٤) فان ياوس – كما اسلفنا – يدرج التطور الادبي ضمن تاريخ تلقي الاعمال. فـ «تاريخية» الادب لا تقوم على تواجد الحقائق الادبية، ولكن على تعرف القارىء المبكر للعمل الادبي (...) فهذا له اهميته التاريخية في تاريخ الادب»[5]، ولذلك ينبغي على مؤرخ الادب – كما يرى ياوس – ان يكون قادرا على القيام بالتجديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه »[6].

---

(١) تاريخ الادب باعتباره تحديا: ياوس – مجلة الثقافة الاجنبية ع ١/ ١٩٨٣– ص ١٢٢.
(٢) نفسه / ١٢٢.
(٣) نفسه/ ١١٢.
(٤) نظرية المنهج الشكلي – بوريس ايخنباوم ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس / ٦٥.
(٥) تاريخ الادب باعتباره تحدياً – ياوس – الثقافة الاجنبية ع ١/ ١٩٨٣– ص ١٢٢.
(٦) نفسه/ ١٢٢ .

ويتضح مما تقدم ان ياوس كان يسعى الى جعل المعرفة التاريخية المرافقة للاعمال الادبية عبر تلقيها المختلف ذات حضور ايجابي بالنسبة لتطور النوع، ولاعادة بناء معنى العمل الادبي . كيف يتم ذلك ؟ ان معنى نص ادبي لأبي نواس – مثلا – لا ينفصل كليا لتاريخ التفسيرات والجدالات التي دارت حول شعره، وان اية قراءة «نصية» تبدو مقطعة الاوصال، مالم تأخذ بنظر الاعتبار تلك التفسيرات. اننا حين نقرأ في حاضرنا هذا نصا لابي نؤاس ندرك ان الصياغة اللسانية أو الظواهر الاسلوبية كأنهما يختزنان تلك التفسيرات في بنية النص، وعلى ذلك فان القراءة الحاضرة لنص ابي نؤاس، انما هي اعادة دمج لافاق مختلفة تتعلق ببنية العمل، وبتاريخ تلقيه، والخصائص الجديدة، لنوع كتابته ، ان نص ابي نؤاس لا يتطور تطورا داخليا محضا، انه واقع تحت مؤثرات شتى، بمعنى آخر ان قواعد النص لم توفر امكانية النسج على منوال القصيدة الطللية، ان المعضلة تكمن في ان ذلك النوع من الكتابة قد افتقد القدرة على احكام عناصر الاستجابة لعرض شعري يقيم مجموعة من الحواجز بينه وبين المتلقي ، ان استبعاد الطلل هو استبعاد لافق الانتظار، اي استبعاد المعايير الجمالية المتراصة تاريخيا، ومن هنا فان التطور في النوع الادبي انما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الافق، وتأسيس افق آخر، واذا علمنا ان هذا التاسيس لا يتم دون مسبقات لتاريخ تلقي النوع، فان قضية الاستبعاد والتأسيس تكون قد وقعت بفعل المتلقي.

ولكن على الرغم من ان مفهوم ياوس يصلح لدراسة الأسباب التي ادت الى تطور النوع الا انه لا يمتلك القدرة على تجاوز هذه الوظيفة ، انه لا يستطيع ان يصف نظام التطور نفسه، وهذا يعني، انه ليس مفهوما اجرائيا، انما هو موجه في اساسه للاعتراض على الافتراض الشكلاني في ميدان الشعرية poetics في ان الخطاب يتطور تطورا داخليا محضا. وناصرت الشعرية البنيوية هذا الافتراض، وقد وجد ياوس ان مفهومه يعيد تأثير المرجعيات التي استبعدت من لدن الشعريات، ليست المرجعيات بصورة عامة، وانما مرجعيات تاريخ التلقي نفسه، وبذلك يتميز مفهومه عن المفاهيم التي تتبنى المرجعيات التاريخية والاجتماعية بصورة عامة وهو يشير الى ان المعرفة التاريخية انما هي «تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم فهذا الفهم

يتطلب ان نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين افقي الماضي والحاضر لكي نحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية الفهم والتفسير والتطبيق(١).

ويدل ذلك على ان الفهم – في هذه النظرية – «لا يطرأ على لحظة اعادة الانتاج فحسب بل لحظة الانتاج كذلك» (٢)، وقد سبقت الاشارة الى ان لحظة استبعاد الطلل عند ابي نؤاس – وهي لحظة الانتاج، قد استندت في ذلك الى «فهم» لمتطلبات جديدة في الاستجابة والتواصل، وقد كان هذا النمط من الفهم يوشر في شكل ومضمون الانتاج نفسه، قبل ان يتعدى ذلك الى التأثير على المتلقي.

واذا كان ياوس قد اعطى لعملية الفهم تلك اهمية في الانتاج والتأثير ، فانه وجد من الضروري ان تتغير مناهج تاريخ الادب بما يتناسب واستثمار ، تجربة الفهم، وعليه فاننا بحاجة عندما نسعى الى بناء معنى عمل ادبي ما، أو نشخص مقدار تطوره في حدود نوعه، الى ان نحدد افق الانتظار، لانه الحد الفاصل في تطور الاعمال والمضامين.

واذا كانت البنيوية تشدد في عملية تاريخ الادب – على تزامنية الخطاب، فان ياوس كان يرى ان تاريخ الادب لا بد ان يدرس تعاقبيا في سياق تلقي الاعمال، وتزامنيا في نظام علاقات الادب المعاصر وفي نتاج هذه الانظمة، واخيرا في علاقة التطورات الادبية الملازمة للسير العام للتاريخ(٣)، وعلى هذا الاساس وضع عددا من المبادىء التي وجدناها ضرورية في اي منهج لتاريخ الادب، ويمكن ان نجمل هذه المبادىء في النقاط التالية:–

١– ليست للعمل الادبي اية اهمية في ذاته، وتبدأ اهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وتتحقق وظيفته ويخرج الى الوجود بفعل القراءة وان القارىء لا تتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكية ، بل عليه ان يكون فاعلا بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب.

---

(١) علم التأويل الادبي، حدوده ومهماته / ٦٠.
(٢) التأويلية والنقد التطبيقي، ديفيد كوزنزهوي، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم (مخطوط).
(٣) المصدر السابق نفسه.

وعلى مؤرخ الادب ان يأخذ بنظر الاعتبار الاحكام التي اصدرت بفعل التلقي، والتي تدل على وعي محدد تحديدا تاريخيا وهذا يعني اهمية المبدأ التعاقبي في عملية تاريخ الادب(١).

٢- لا يأتي العمل من فراغ ، وظهور عمل جديد لا يعني جدته المطلقة، بل انه يستند الى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعتبر مألوفة، ثم ان الجمهور الذي يوجه اليه هذا العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة ويستدعي العمل بشكل ضمني مجموعة من القراءات واضعا القارىء في حالة انفعالية معينة، وراسماً منذ البداية نوعا من الانتظار... يحمل القارىء اثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات ، ويتغير هذ ا الانتظار بحسب ما يقدمه النص.المعطى: فاما ان يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة سواء في علاقته بالجنس الذي ينتمي اليه، ومغيرا لهذا السائد، وهنا تغيير لافق انتظار القارىء وما كان ينتظره(٢) ولذلك فان هذا الافق يبدو مهما في تحديد التطور الادبي في الاشكال والمضامين.

٣- تشخيص الاجابات التي يقدمها العمل الادبي لاسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة(٣) وهذا يعني ان العمل الجديد يضمن دائما رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل، على النحو الذي سبقت الاشارة اليه في الحديث عن ابي نؤاس.

٤- تحديد وضعية العمل الادبي من خلال السلسلة الادبية التي ينتظم فيها، اذ تفترض جمالية التلقي «ان يندرج كل اثر ادبي داخل السلسلة الادبية التي يمثل

---

(١) ينظر: من نظرية القراءة الى جمالية التلقي (٢-٣) خالد سليكي، عبد المنعم الشنتوف، عز الدين العامري، جريدة القدس العربي ١٦٥٩ في ٢٠/٦/ ١٩٩٤.
(٢) المصدر السابق نفسه.
(٣) نفسه .

جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية واهميته او دوره داخل السياق العام للتجربة الادبية [1].

٥- الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني، من خلال التشديد على اهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم)، وذلك بدمج التحليلين التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة [2]، اي ان افق الانتظار هو قائم اساسا على تعديلات تجرى على شكل ومضمون العمل نفسه.

٦- دراسة تاريخ الادب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام، «اي تاريخ الوقائع الاجتماعية التي لا يمثل الادب فيها سوى جانب من باقي الجوانب الاخرى»[3] ويتضح مما تقدم ان ياوس طور مجموعة من الافكار في فلسفة التاريخ ، ليبين ان العمل الادبي، لا يتطور بارادة المؤلف وحده، بل ان قضية تطور الانواع الادبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار اسئلة متجددة على العمل الادبي، وقد بين ياوس من خلال مفهومه «افق الانتظار» الحاجة الضرورية الى تاريخ ادبي يستثمر الافكار المطروحة حول تلقي الاعمال الادبية.

---

(١) من نظرية القراءة الى جمالية التلقي (٣-٣) خالد سليكي، عبد المنعم الشنتوف، عز الدين العامري، جريدة القدس العربي ع ٦٦٦ / ٣٠ ايلول ١٩٩٤.

(٢) نفسه .

(٣) نفسه / ٦٦٦ .

المبحث الثالث - فولفغانغ ايزر
اجراءات المتلقي في بناء المعنى الادبي

كان الناقد الالماني «فولفغانغ آيزر» يسهم الى جنب «ياوس» في تدعيم ركائز «جمالية التلقي» وقد عدت مقترحاتهم في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الادب، وكان آيرز ينطلق من البداية نفسها التي كان ينطلق منها «ياوس» وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين اساسيتين هما : تطور النوع الادبي ، وبناء المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين اساسيتين هما: تطور النوع الادبي، وبناء المعنى، وقد ركز «ياوس» جهده في مراجعة «نظرية الادب» و«تاريخ الادب» على النحو الذي سبقت الاشارة اليه. وكان «آيزر» يعنى بقضية بناء المعنى (١)، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده ان النص ينطوي علي عدد من الفجوات Lacunas التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الاجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للانتاج، وهو يكشف بذلك ، عن ان النص يتضمن حتمية، تشكل ركنا اساسيا من وجوده، انها ماثلة في ما يطلق عليه «آيزر» القارئ الضمني» Implied reader، وهو كما سيتبين يشكل صلب نظريته، ويختلف عن المفهوم الذي طرحه الناقد الامريكي «واين بوث» في بداية الستينات. لقد اراد ياوس ان يضع تطور الادب في سياق تاريخي، محاولا ان يستفيد مما قدمه غادامير «حين اراد ان يكشف عن الوعي التاريخي المتشكل باللغة، معتقداً ان الفهم لا يمكن ان يتم الا من خلال التاريخ، لان المرء – باعتقاده – لا يستطيع ان ينتزع نفسه من هذا التاريخ لانه تاريخه الخاص، ولان وجوده قد وسم فعلا بما سبق(٢)، ولذلك فهو يرى ان «التاريخ تجربة نعانيها»(٣)، وقد اطلق على هذه التأثيرات التاريخية مفهوم «الافق التاريخي» ، وقد وقع «ياوس» تحت هذا التأثير فصاغ مفهومه « افق الانتظار» الذي اراد ان يفسر في

---

(١) ينظر : نظرية الاستقبال / ١٠١ حيث يستعرض المؤلف التوجهات التي تميز ما بين ياوس وآيزر، وهو لا يكشف عن اسباب هذا التميز، حيث يقع الاثنان تحت تأثيرين معرفيين مختلفين .

(٢) سبقت الاشارة الى ذلك في حديثنا عن تأثير غادامير على ياوس بصورة خاصة.

(٣) سبقت الاشارة الى ذلك في حديثنا عن تأثير غادامير على ياوس بصورة خاصة.

ضوئه تطور الادب، وعلى عكس ذلك كان آيرز واقعا تحت تأثير انغاردن، ولكن بتوجيه خاص، يكشف فيه عن اعتراضه على معالجاته لقضية المعنى الادبي، الا انه انتفع كثيراً من تقسيمات العمل الادبي الى طبقات اربع.

كان آيزر يعنى بعدد من القضايا والمشكلات الادبية من خلال ما كان يفترضه هو و «ياوس» من ان المتلقي هو المنطلق الاول لفهم الادب واذا كان ياوس حصر اهتمامه في عدد من القضايا التي سبق الاشاره اليها والى مرجعياتها، فان آيزر قد طرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين الادب والمتلقي ، من حيث ان عمليات تحليل النص تستند على نحو اساسي الى «فعل» المتلقي في ادراكه لعمل ادبي ما. لقد وجد آيزر ان العمل الادبي ينطوي في بنيانه الاساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته ، واسلوبه، ان مفهوم القارئ «الضمني » يشبه تماما مفهوم «اللغة» عند «سوسور» فهو تجريد يوجه العمل الادبي – بصورة مقصودة او غير مقصودة – وجهة تحقق وظيفته التواصلية ، ولذلك فان هذا الافتراض الاساسي كان يدفع آيزر ليقوم بعدد من الاجراءات التي تكشف عن الاشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في العمل الادبي، فبحث في انماط الاستجابة وفي «الفجوات» التي يعتقد انها مبثوثة في كل نص ادبي ، وبحث في «المعنى» من خلال «التفاعل» الذي يحصل بين بنية العمل وفعل الادراك.

أعتقُد ان المشكلة التي عرضت في الفصول الثلاثة لهذا البحث تكمن في قضية المعنى، ولذلك سأبدأ مع آيزر من خلال مناقشته هذه القضية.

اعتمد آيزر، في ذلك – على قصة مشهورة للروائي الامريكي «هنري جيمس» كان قد نشرها عام ١٨٩٦ ، واسمها «الصورة في السجادة» وفي هذه القصة يعالج هنري جيمس قضية المعنى، وقد وجد آيزر ان هذه القصة تقيم اساسا جيدا للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الادب، سنقتبس – اولا – ملخصا للقصة، ونورد بعد ذلك الاعتراضات التي يوجهها آيزر لطرائق التأويل في النظريات السابقة ملخص هذه القصة «ان ناقدا شابا، كان عليه ان يكتب تقريرا عن رواية الفها «فيريكر» الذي كان الناقد

يعجب به اعجابا كبيرا، وبعد زمن قصير التقى بهذا الكاتب في سهرة، فقال له هذا الاخير ان نقده لطيف، الا انه كبا كما فعل الاخرون جميعا في النقطة الرئيسية، هذه النقطة التي يعمى عنها البصر لانها بديهية. ان «الخدعة» هي مفتاح روايته كلها ، فقرر الناقد عندئذ ان ينكب على البحث عن الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك وخطيبة الاخير غويندولن، ومرت الاشهر دون تحقيق نجاح في هذا المضمار فسافر كورفيك الى الهند في شغل ، وارسل من هناك برقية الى غويندولن تقول : « وجدتها عظيم» وصرح بانه سوف يكشف السر بعد الزواج، واذا بحادث سيارة يحصل اثناء شهر العسل ويقتل فيه كورفيك ، فيسأل الناقد غويندولن التي ترفض البوح له بالسر، وتتزوج هذه مرة ثانية فيما بعد، ثم تموت وهي تضع ابنها الثاني، ويسأل الناقد زوجها الارمل عن السر، فيكشف انها لم تجد من المناسب اطلاعه عليه، واذ مات فيريكر ايضا فان واحدا لم يعد بوسعه انه يعرف السر»(١).

يبدو ان «هنري جيمس» اراد ان يدحض التأويلات السائدة من خلال عرضه لطبيعة التعامل مع المعنى عرضا قصصيا، ولذلك فان المشكلات التي عرضت في هذه القصة تتوزع بين المؤلف والعمل والمتلقي (الناقد وصديقه كورفيك وزوجته وزوجها الثاني)، فقد اعتقد (الناقد) ان جل اهتمامه يكمن في كشفه عن المعنى الحقيقي للنص، الا ان المؤلف (فيريكر) اراد ان يلفت نظر الناقد الى ان عمله في الكشف عن المعنى الخفي انما يستبعد عملية التواصل الادبي ، ويحيل العمل الادبي الى لعبة الغاز، ولذلك فقد وجهه وجهة اخرى، تبدو في الظاهر انها تشير الى ان العمل ينطوى على سر آخر الا ان الحقيقة هي ان المؤلف اراد ان يؤكد ان طبيعة العمل الادبي تتنافى مع الاجراء الذي يجعل منه عملا لاخفاء المعنى. ان الناقد – في قصة جيمس – لم يغير من اعتقاداته انه نموذج التأويل القديم، ويسعى المؤلف الى الدفاع عن فنه من خلال توجيه الناقد الى لغز آخر هو طبيعة الادب غير القابلة للاختزال ، ويبدو ان هنري جيمس يرمز من خلال «غويندولن» وكورفيك وزوج غويندولن الثاني الى الاتجاه الجديد الذي بدأ يعرف كيفية تأويل المعنى، وهذا الاتجاه لا ينقل معرفته الى الاتجاه القديم، لانه اتجاه ميئوس منه، بسبب ان هذا الاتجاه (متمثلا بشخص « الناقد» في القصة) يعتقد ان السر يتمثل في «المعنى الخفي»

(١) ينظر : مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية ع ٦/ ١٩٩٢ –ص ٦٩ .

للعمل الادبي الذي لا يعلمه الا المؤلف (فيريكر) وقد بقي «الناقد» على طول القصة متمسكا بان سرا ما تنطوي عليه رواية فيريكر، وان علاقة المتلقي بالادب تتحدد باكتشاف هذا السر، وان المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف، وقد وجد «آيزر» – وهو يحلل هذه القصة – ان التأويل اذا كان « يعتمد على اخراج المعنى الخفي من النص ، فمن المنطقي ان تنتج عن هذا الفهم خسارة، بالنسبة للكاتب تؤدي الى نتيجتين تتخللان* القصة كاملة** » (١).

١– ان الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفي وكأنه حل لغزا، ولم يبق امامه ما يفعله سوى ان يهنئ نفسه على هذا الانجاز.

٢– اذا كانت وظيفة التأويل هي اخراج المعنى الخفي من النص الادبي، فان هذا يتضمن افتراضات مسبقة هي ان الكاتب قد يتستر على معنى واضح ويحتفظ به لنفسه من اجل الاستهلاك في المستقبل (...) فاذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب (...) فان المعنى اذن شيء يمكن استخراجه من العمل الادبي واذا كان من الممكن استخراج المعنى – وهو جوهر العمل الادبي – من النص، فان النص يصبح مبتذلا ويتحول الى مادة للاستهلاك، وهذا لا يقضي على النص فحسب وانما يقضي على النقد الادبي(٢).

لقد اراد «فيريكر» ان يقول « ان المعنى صوري بطبيعته. هذا هو التوجه الذي اخذه كورفيك منذ البداية، اذ يقول للناقد : عند فيريكر اكثر مما ترى العين(٣) «ان هذا الاعتقاد الذي ظهر عند هنري جيمس في قصته هذه، والذي ظهر عند «جان بول سارتر» في الصورة الذهنية(٤) أراد «آيزر» ان يؤمن به ايضا، لان، ذلك يتضمن حتميا –

---

(١) وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي – ايزر – مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية ٦/ ١٩٩٢ ، ص ٧٠ .
(٢) وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي – ايزر ، مجلة دراسات ادبية لسانية ٧١ .
(٣) نفسه / ٧٥ .
(٤) ينظر : كتاب سارتر : التخيل – ترجمة د. نظمي لوقا / ١١ .
+ الاصل : تتخلل ، وهو خطأ نحوي .
++ في الاصل : بكامله ، وهو خطأ لغوي .
وينظر كذلك المعنى الادبي – وليم راي ، ص .

فعل التلقي ، وان هذه الحقيقة لا تجعل «المعنى» يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية ، وانما تجعله – يربط على نحو مباشر – عملية التلقي بالتخيل(١)، ولذلك فان التداخل بين المعنى والصور الذهنية يؤدي الى انتشار الفجوات في النص ، كالغياب الابدي للسر الذي عرفه «كورفيك» هذا الغياب الذي حجب عن القارئ ، بصورة مقصودة، لكي لا تتحول القصة الى لعبة اسرار. ولذلك فان هذا الغياب حفز «آيزر» – احد متلقي قصة هنري جيمس – الى تأويل هذا السر من خلال الاشارات الموضوعة في النص، ومن خلال الاستعدادات الذاتية للادراك .

لقد كان «ايزر» يعترض على فهم المعنى في اطار مرجعي لانه «لا يمكن ربط الصورة بهذا الاطار لانها تشكل شيئا موجهاً، بل بالعكس تختلق شيئاً لا وجود له سواء خارج الكتاب او داخله(٢). ولذلك فقد تضامن مع هنري جيمس في الاعتراض على منطق (الناقد)، لانه كان «يستمر في الاقتناع بضرورة فهم المعنى في اطار مرجعي»(٣) ولما كان الاثنان يؤمنان بضرورة ان يكون «التعرف عن المعنى في صورة متخيلة»(٤) فان العلاقة بين النص والمتلقي ستتغير تغير جذريا، لان معنى هذه العلاقة «ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ»(٥)، ولذلك فان «المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به، وانما اصبح اثراً يعاش(٦)، وقد ظل الشكل التقليدي للتأويل «يعتمد على الكشف عن المعنى الخفي(٧)، وكان هذا موضع انتقاد شديد من لدن «آيزر»، وقد وجد – ايضا – ان النقد الجديد (النقد البنيوي) قد سقط في معايير التأويل الكلاسيكي نفسها وكان آيزر، قد اعترف بان هذا النوع من النقد كان «نقطة تحول في

---

(١) كان الناقد الالماني (كارل ستيرل) تلميذ ياوس ، قد درس هذه العلاقة، ينظر التلقي والتخيل ، مجلة الاقلام ع٣ / ١٩٩٠ .
(٢) نفسه / ٧٥
(٣) نفسه / ٧٥ .
(٤) نفسه / ٧٥ .
(٥) نفسه / ٧٦ .
(٦) نفسه / ٧٦ .
(٧) نفسه / ٧٧.

التأويل الادبي، الى حد ان يرفض العناصر الحية للمعيار الكلاسيكي من ان العمل الفني موضوع يتضمن المعنى الخفي لحقيقة سائدة »(١) الا انه على الرغم من عناية هذا النقد «بعناصر العمل الفني وبتفاعلاتها(٢) فقد استطاعت القيم القديمة ان تتسرب الى هذه الساحة الجديدة ايضا(٣).

لقد وجد «آيزر» ان هذا النقد الجديد قد غير «وجهة الادراك الادبي عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة او المحاكية واتجه الى الوظائف التي تعمل داخل النص ، فاظهر بذلك انه يواكب عصره. الا انه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط في نفس المعايير للتأويل التي كانت تستعمل لاستكشاف المعاني المحاكية(٤)»، ويعارض «آيزر» – كما هو معروف «هذا الاختزال» ، لان الوظيفة – في نظره – ليست معنى ، بل تنتج اثرا لا يقاس بنفس المقاييس التي تستعمل في تقييم الحقيقة»(٥).

لقد كان آيزر يمثل التحول الذي طرأ على الهيرمينوطيقا من دراسة معنى المؤلف، ومعنى النص، الى المعنى المنتج بفعل «فهم» المتلقي وقد وجد ان في النص ابعادا، لا يمكن تجاوزها في عملية «تحقق» المعنى الادبي، وهذه الابعاد هي: الاحتمالات التي يتضمنها النص، بوصفها تمثيلا لما كان يطلق عليه، «انغاردن» المظاهر التخطيطية، وهو مبدأ آمن به ايزر ايضا. والبعد الثاني هو الاجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، وذلك لان بنية التخيل التي ينبى عليها النص انما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية، وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الاول. ويتضمن البعد الثالث البناء المخصوص للادب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ(٦).

---

(١) مجلة الأقلام– ع٣/ ١٩٩٠ / ٨١ .
(٢) نفسه / ٨١ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه / ٨١ .
(٤) نفسه / ٨١ .
(٥) نفسه / ٨١ .
(٦) ينظر : نظرية الاستقبال / ١٠٢ – ١٠٣ .

ان هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص الادبي ينطوي على مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى(١)، ان هذه المرجعيات ليست ذات منحى واقعي او تاريخي، انما هي مرجعيات يخلقها النص، وهذا احد الافتراضات الاساسية في التحول الذي حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد اسهمت البنيوية في تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، وقد اصبح ذلك ملمحا خاصا للنظريات الحديثة كلها، الا ان الافتراق يتضح في كيفيات اخرى، فالبنيوية تبحث عن المرجعيات من خلال مادة اللسان ، في حين ان جمالية التلقي تبحث عنها، من خلال العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل وقد استخدم آيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرّجعية وهي :

١- **السجل** : وهو مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما. اى ان النص في لحظة قراءته، ولكي يتحقق المعنى، يتطلب احالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الاحالات الى كل ما هو سابق على النص، كالنصوص الاخرى، وكل ما خارج عنه كأوضاع وقيم واعراف اجتماعية وثقافية(٢)، فالنص الصوفي – مثلاً – ينطوي على توجه ضمني يفترض ان وضعية الانتاج في صورته المنجزة، تحقق وضعية تواصلية؛ وفي حقيقة الامر، ان التواصل ينعدم الا في ظل تلك الاحالات التي تتعرى اللغة من طابعها الرمزي اولا ثم تجعل المعنى في سياقه العام ثانيا ويؤدي انكشاف هذه الاوضاع الى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في اطار نصوص التخيل. ان الامر، كما يرى ايزر – لا يتعلق . بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل (...) الامر يتعلق بنماذج للواقع تعكس انظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها(٣)، حيث تسود في كل فترة انظمة دلالية معينة. ان تكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب اخرى يتم اقصاؤها .

---

(١) ينظر : الوقع الجمالي وآليات انتاج الوقع عند فولفغانغ ، ايزر، د. عبد العزيز طليحات مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية ع ٦ / ١٩٩٢ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ٥٨- ٥٩ .

(٣) نفسه / ٥٩ .

٢- **الاستراتيجية**: وتتكون من الاجراءات المقبولة، وهي مجموع القواعد التي يجب ان ترافق تواصل المرسل والمرسل اليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، اي ان النص بحكم ما سبق ان رأينا من ضرورة استناده الى سجل يتمثل في ما انتقى من انساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي ، ولذلك فان النص، كما يرى ايزر - ينظم نوعا من الاستراتيجية فوظيفتها هي انها تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. فهي - اذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل(١).

٣- **مستويات المعنى**: يعتقد آيزر - ان النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وانما يتأسس على وفق مستويات تظهر الى الوجود بفعل الادراك الجمالي، فهو يرى «ان هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي الى المستوى الامامي وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص »(٢)، ويرى ايزر، ان القضية الاساسية في تلك العملية هي «انفصال كل عنصر منتقى عن عمقه الاصلي ليطفو على سطح المستوى الامامي، ان هذا الانفصال يعد شرطا اساسيا لعملية التلقي والادراك»(٣) وان «العلاقة بين المستويين الامامي والخلفي (...) تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات الى ان يصب اخيرا في انتاج الموضوع الجمالي»(٤).

٤- **مواقع اللاتحديد** : وهو مفهوم اخذه آيزر من انغاردن، واجرى عليه تطويرا فاصبح يشير الى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه انغاردن يعتقد ان مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها «يجب ان تتم بكل تلقائية (...) اذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل»(٥) فان آيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى ان تلك العملية تجعل المعنى يسير

(١) ينظر: الوقع الجمالي وآليات انتاج الوقع عند فولفغانغ، ايزر د. عبد العزيز طليحات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٦ / ١٩٩٢ .
(٢) نفسه / ٦٢ .
(٣) نفسه / ٦٢ .
(٤) نفسه / ٦٢ .
(٥) نفسه / ٦٣ .

بصورة افقية من النص الى المتلقي، وهذا احد اعتراضاته الاساسية على انغاردن(١)، الا انه يدرج تلك العملية في اطار تفاعلي، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر، فانه يقوم بنشاط تعويضي، من خلال اضفاء معنى ما، ففي تلقي نص مثل : «اياكم وخضراء الدمن» ، نحن مضطرون لاستبعاد عنصر التحديد الواقعي (خضراء الدمن) ولكننا بعد ان نقوم بعدد من الاجراءات التي تستظهر المحذوفات البلاغية ، فاننا نحتاج الى عودة ذلك العنصر المستبعد، لكي يكون النص في وضع تواصلي ومن اجل ذلك، كنا قد ارجعنا عنصراً (المرأة) كان النص قد استبعده من بنيته وقد كانت عملية الاستبعاد والارجاع تنطوي على وظيفتين : الاولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير اهمية الاستبعاد الذي تَقَصّده النص، ومن ثم تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الاجراءات، ان العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديد (الفجوات)، اي المواقع التي تؤجل مؤقتا عملية التواصل، واذا كان انغاردن يعتقد ان عملية ملء هذه المواقع تتم من طرف المتلقي بصورة تلقائية يدل عليها النص ، فان آيزر يعتقد ان عملية الملء تخضع لسلسلة من الاجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي «سجل النص» ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص ، ولذلك فان تلك الاجراءات ستتغير كليا، لو ان مرشداً زراعيا قال : اياكم وخضراء الدمن، حيث تختفي مواقع اللاتحديد، ويتطابق المعنى مع الملفوظ.

ويكون التواصل تاما ولذلك فان السجل الذي ادرج فيه الحديث الشريف، كان يقدم منظورا للتلقي يكشف عن رغبة في الاسهام بتحقق المعنى. وعليه فان اجراءاتنا في الاستبعاد والارجاع كانت – في الحقيقة – تسهم بتشييد المعنى، لان وقوف النص عاريا عن ذلك الاجراء يختزله الى طائفة من الألفاظ المحبوسة في اطارها اللغوي فقط، ان عملية الاستبعاد والارجاع التي يقوم بها المتلقي، انما هي افعال مرتبطة ارتباطا ضروريا بدراسة العمل الادبي، ولهذا السبب اشار آيزر الى ان الظاهراتية قد نبهت بالحاح الى «ان دراسة العمل الادبي يجب ان تهتم ليس بالنص الفعلي فقط، بل كذلك وبنفس الدرجة بالافعال

(١) ينظر : المعنى الادبي / ٤٣.

المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص(١)، وعلى ذلك فقد شدد ايزر ان «الشيء الاساسي في قراءة كل عمل ادبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»(٢)، لقد سبقت الاشارة الى ان القصدية عند هوسرل تشيرالى ذلك النوع الخاص من العلاقة بين الشيء المدرك وفعل الادراك في لحظة شعورية ينتج من خلالها معنى قصدي، اى ان تلك العلاقة تعيد تشييد معنى الظاهرة لانها قد اكتسبت معنى جديداً وقد وجد آيزر ان هذا الافتراض يعطيه اساسا متينا للبحث في ما أسماه عملية التفاعل الادبي، وفضلا عن ذلك الاساس الظاهراتي، فقد استند ايضا الى نظرية التفاعل الاجتماعي التي تفترض :

١- ان الكائنات الانسانية تسلك ازاء الاشياء، في ضوء ما تنطوي عليه هذه الاشياء من معان ظاهرة لهم.

٢- ان هذه المعاني هي نتاج التفاعل الاجتماعي في المجتمع الانساني.

٣- ان هذه المعاني تتعدل وتتشكل خلال عملية التأويل التي يستخدمها كل فرد في تعامله مع الرموز التي تواجهه(٣). وقد اشار آيزر الى استفادته من مفهوم «اللاشيء» عند (ر.د. لينغ) ومن نظريته في التفاعل الاجتماعي التي طرحها في كتابة «سياسة التجربة» فهو يصف العلاقات الشخصية المتداخلة بقوله «في الحقيقة لا أستطيع ان ارى، نفسي كما يراني الاخرون، ولكني دائما افترضهم يرونني بطرق خاصة، كما اني دائما اعمل وفقا للمواقف الحقيقية او المفترضة، والاراء والحاجيات وغيرها التي يتبناها الاخر تجاهي(٤). وهويرى كذلك «ان تجربتك لي خفية عني وتجربتي لك خفية عنك، لا يمكنني ان اجرب تجربتك كما انك لا يمكنك ان تجرب تجربتي ، فكلانا رجلان خفيان، وكل

---

(١) في نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ - آيزر - مجلة دراسات سيميائية ادبية ع /١٩٩٢/٧ ، ص ٦ .
(٢) نفسه / ٢ .
(٣) تاريخ علم الاجتماع - د. محمد علي محمد / ٣٦١ - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية / ١٩٨٩.
(٤) التفاعل بين النص والقارئ / ص ٨ .

الناس خفيون عن بعضهم البعض. ان التجربة هي خفاء الانسان عن الانسان»(١) ويسمي «لينغ» هذا الخفاء الذي يطبع العلاقات الشخصية «اللاشيء» ويعتقد انه احد المحفزات الاساسية لاستمرار عملية التواصل. لان الطابع الاجتماعي – على الرغم من هذه الفجوة (الخفاء) يسعى الى تغليب ميزته، الا وهي التواصل. لان العلاقات الاجتماعية تنطوي – بطبيعتها – على ميزتين متضادتين هما: عدم التواصل، الذي يخلقه الخفاء والتواصل الذي «ينشأ من عدم قدرة الناس على تجربة كيف يجربهم الاخرون»(٢) وقد وجد آيزر ان ذلك قريب الصلة من علاقة التفاعل التي تتحكم بالنص والقارئ وان هذا الافتراض يعضد ما ذهب اليه «رومان انغاردن» من ان النص يحتوي على طبقة من المظاهر التخطيطية، وهو الاعتقاد الذي آمن به «ايزر» وعليه بنى كثيرا من مقترحاته، وهو يضرب امثلة على هذه المظاهر التخطيطية (الفجوات) ، فقد تتقطع خيوط الحبكة «فجأة او تستمر في اتجاهات غير متوقعة، يرتكز قسم حكائي على شخصية معينة ثم يتابع بتقديم مفاجئ لشخصيات جديدة، وهذه التغييرات المفاجئة غالبا ما تشير اليها فصول جديدة، وهكذا تكون متميزة بوضوح ومع ذلك فموضوع هذا التمييز ليس تفريقا بقدر ما هو حث على ايجاد الربط المفقود(٣)، وهو يعلل وجود هذه «الفجوات» بان النص الحكائي – مثلاً – يتكون من ابعاد مختلفة وهي التي ترسم وجهة نظر الكاتب كما انها كذلك تسهل على القارئ ما ينبغي ان يتصوره وكقاعدة هناك اربعة ابعاد رئيسية في السرد، وهي : بعد الراوي، وبعد الشخصيات، وبعد الحبكة، وبعد القارئ المتخيل(٤) وان الاختلاف في هذه الابعاد الذي يتطلبه العمل بطبيعته، يخلق نوعا من المعاني الضمنية، الكامنة في الانقطاعات السردية، او في الاشارات، او التغييرات التي تحصل في الحدث نفسه، وتستدعي نشاط المتلقي التأويلي ويرى ايزر ان التواصل في الادب، يتم من خلال ذلك النشاط، وان هذا التواصل هو «عملية لا يحركها او ينظمها قانون مسبق، بل

---

(١) التفاعل بين النص والقارئ / ٨ .
(٢) نفسه / ٩ .
(٣) نفسه / ١١.
(٤) نفسه / ١١.

تفاعل مقيد وموسع، متبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء. ان الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر، ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني الى الوجود، وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل(١)، ان التواصل الادبي تتحكم به عمليتان: الاولى «فراغات النص المركبة»(٢) التي تثير «عملية التخيل التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص»(٣) وان هذه الفراغات «تترك الربط بين ابعاد النص مفتوحا وبهذا تحث القارئ على تنسيق الابعاد والنماذج، وبكلمات اخرى فانها تحفز القارئ على تنفيذ عمليات اساسية داخل النص»(٤)، والثانية هي نماذج النفي، التي «تستحضر العناصر المألوفة والمحددة او المعرفة فقط لتلغيها، الا ان الشيء الذي يلغى يبقى حاضرا، ولذا يحدث تغييرات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف ومعين، وبمعنى آخر، يوجه القارئ لتبني موقف يتعلق بالنص»(٥) وقد سبقت الاشارة الى ان القراءة» التي قرأنا بها الحديث الشريف، قد استبعدت اولا العناصر الحاضرة والمألوفة، أي الظاهرة في النص، كالتحذير والمحذر منه، وهو استبعاد مؤقت، ولذلك فهو يخلق نوعا من التوتر، واستحضرنا عنصراً آخر، لا وجود له في كلمات النص، ولكنه اساس الملفوظ كله، انه العنصر البلاغي المحذوف (المشبه / المرأة)، وعليه فان المعنى التام لا يظهر الا باسترجاع هذا العنصر، وان ذلك لا يظهر ايضا الا من خلال نشاط خاص يقوم بالنفي والاسترجاع، وهو نشاط القارئ ويحدد «آيزر» مساهمة «المتلقي في عملية ملء الفجوات، بان «القارئ ليس مطلوبا منه فقط ادماج الاوضاع التي تعطى في النص، بل انه كذلك يدفع الى جعلها تؤثر وتغير بعضها البعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البينة والقارئ(..) يبدو الفراغ

---

(١) التفاعل بين النص والقارئ / ١٠.
(٢) نفسه / ١٠.
(٣) نفسه / ١٠ .
(٤) نفسه / ١٠ .
(٥) نفسه / ١٠.

في النص الادبي بنية نموذجية، وتكمن وظيفتها في تلقين العمليات المركبة للقارئ، كما ان تطبيقها يحول التفاعل المتبادل للمواقع النصية الى وعي»(١) وهو في ذلك يشير الى اختلاف وجهة نظره عن وجهة نظر رومان انغاردن المتعلقة بالفراغات والدور الذي يقوم المتلقي به تجاهها، حيث يكون خاضعا لاشارات النص نفسه بينما ينسب ايزر لتلك العلاقة وظيفة اخرى، هي العلاقات المؤثرة بين بنيات النص والمتلقي بصورة متعاكسة على النحو الذي اوضحناه في قراءة الحديث الشريف، ولذلك فانه يعتقد «ان الفراغ الذي ينتقل من مكان الى آخر مسؤول عن سلسلة من الصور المتصادمة ويؤثر بعضها في البعض الاخر خلال مدة القراءة، وتفرض الصورة الملغية نفسها على الصورة التي تليها، ولو ان المقصود من الاخيرة هو تصحيح ما ينقص الاولى، وهكذا تلتحم الصور في متتالية، وبسبب هذه المتتالية يصبح معنى النص حيا في مخيلة القارئ(٢).

ولوصف هذه العملية (عملية التفاعل) فقط طرح «آيزر» مفهوما اساسيا بالنسبة لنظريته، انه مفهوم «القارئ الضمني» ويعترض فيه على مفهوم «واين بوث» عن المؤلف الضمني (Implied Author)، الذي ظهر في كتابه بلاغة الرواية عام ١٩٦١. وقد سبقت الاشارة الى ان هذا المفهوم يعني به «بوث» الانا الثانية للمؤلف، التي تنفصل عن اناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الانا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الادبي، لانها تتحول الى اصوات متحاوره في كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي، وكان بوث قد طرح في الكتاب نفسه ايضا مفهوم «القارئ الضمني» وهو يعني عنده ان البناء السردي للرواية يتضمن – احَيانا – توجها مباشرا الى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها، على النحو الذي اشرنا اليه في كلامنا عن المؤلف الضمني وكما يبدو من مفهوم القارئ الضمني عند آيزر ، ان اعتراضه على «بوث» يكمن في ان النص لا ينطوي على مؤلف ضمني، وانما هو نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الادبي الى المتلقي، وهو توجه لا يخلو منه اى عمل، وهو اساس عملية التواصل.

---

(١) التفاعل بين النص والقارئ / ١٥ .

(٢) نفسه / ١٥ .

وقد اوضح آيزر الفروقات التي ينطوي عليه اصطلاحه عن الاصطلاحات المجاورة الاخرى:

١- **القارئ المثالي** : وهو بناء خالص، وينطوي على استحالة مبنينة للاتصال، بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه، وفضلا عن انه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فأنه يكون مطلوبا منه ان يفصح عن النوايا ايضا، وعليه كذلك ان يكون قادرا على استنفاد معنى التخيل، ومن هنا فان القارئ المثالي خلافا للاصناف الاخرى من القراء هو تخيل (..) يفتقد الى كل مرتكز واقعي ، وفي هذا بالذات يكمن جدواه، وبوصفه تخيلا فانه يملأ ثغرات الحجية، التي تنفتح خلال تحليل العمل والتلقي الادبيين ويستطيع بفضل مزاجه التخيلي ان ينسب اليه مضامين متغايرة بحسب نوع المشكل المطلوب حله(١).

٢- **القارئ المعاصر**: يتعلق الامر بتاريخ التلقي، وكيفية استعمال النص الادبي من طرف جمهور معين، ان الاحكام الصادرة عن الاثار الادبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الاحكام، يمارس تأمله داخل الادب، وهذا صحيح ايضا حيث يعمد تاريخ التلقي الى شهادات القراء الذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن احكاما على اثر معين، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الاحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء(٢).

٣- **القارئ الجامع***: وهو مفهوم طرحه ميشيل ريفاتير، ويشير به الى ان هذا القارئ «يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث ينبون بردود افعالهم وجود واقع اسلوبي، انه يشبه المخمن فهو يكشف عن درجة عليا من التكاثف

---

(١) ينظر : فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي ، فولفغانغ ايزر - ترجمة احمد المديني مجلة افاق المغربية - ع ٦ / ١٩٨٧ - ص / ٢٨-٢٩ .

(٢) نفسه / ص ٢٨، ٢٩ .

(*) ويترجم ايضا بالقارئ النموذجي .

في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص (..) انه متصور كتجمع للقراء (..) وحين تظهر مفارقات داخل النص فان القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي - بهذا - الصعوبات التي تصطدم بها الاسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة، ويكون على هذه (..) ان تطرح فرضيات الضوابط الخارج نصيه للغة من اجل التمكن من اعداد الخاصية الشعرية للنصوص بحسب وجود وطبيعة انزياحها عن الضابط او القاعدة (...) ان ما يعتد به يكمن في كون ان الواقع الاسلوبي لا يمكن تمييزه الا بذات واعية، والقارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة الخارج نصية، والمهم هو ان الخطاب المركز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الاسلوبي، مما يقضي بضرورة تدخل القارئ(١).

٤- القارئ الخبر: وهو مفهوم طرحه الناقد الامريكي «ستانلي فش» وهو ينطوي على مجموعة شروط:

آ- ان يستطيع التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

ب - ان يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل الى النضج قادرا على نقله الى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات اوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية واشياء اخرى.

جـ-كفاءة ادبية، ان القارئ الذي ادرس اجوبته هو قارئ مخبر، انه ليس تجريدا ولا قارئا حقيقياً، ولكن كائنا هجينا(٢). ويرى ايزر ان «ستانلي فيش» يبلور مفهومه عن القارئ المخبر مستندا الى النحو التوليدي للتحويلات(٣)، ذلك ان «البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغي ان يعاش الى النهاية قبل ان تصل به الى البنية العميقة(٤)، ويرى ايزر ان النص يتعرض « للتفقير لمجرد الاحالة الى نحو النص»(٥)، ذلك ان نظريته

(١) ينظر: فعل القراءة. نظرية الوقع الجمالي، فولفغانغ آيزر- ترجمة احمد المديني مجلة افاق المغربية- ع٦/ ١٩٨٦ / ٢٩ .
(٢) نفسه / ص ٣ .
(٣) نفسه / ٣٠ .
(٤) نفسه / ٣٠ .
(٥) نفسه / ٣٠ .

تحاول ان تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللساني للنص، الذي يختزله باستمرار الى انظمة لسانية، هي صورة لنظام عقلي اعلى، ولذلك فان الدور الذي يؤديه القارئ المخبر، من خلال استعراض كفاءته للوصول الى النواة اللسانية، هو دور يختزل «الفهم» الى «عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة، الى البنية العميقة»(١).

٥-القارئ المستهدف: هو متخيل القارئ اي فكرة القارئ كما هي مشكلة في تفكير المؤلف ، او الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ اذ تظهر باشكال مختلفة داخل النص، وهي التي تحدد نوع القارئ ، فباستطاعتها اعادة توليد القارئ المثالي، ويمكنها ان ترتسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر، في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من اجل التلقي وهذا المفهوم يبين ان ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه اليه وقد انتقد ايزر هذا المفهوم ، عندما وجد ان صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل : كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص ان يفهمه في حين ان هذا النص لم يتوجه اليه؟ ووجد ايزر كذلك ان القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فان دور القارئ ينجم عن تداخل الافاق كلها. وبذلك فان هذا القارئ هو اعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات او القابليات التاريخية للجمهور الذي هو برمى المؤلف(٢).

٦- القارئ الضمني: ان المفاهيم السالفة الذكر ، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية بمختلفة ولذلك فقد وجد ايزر انها تعبر عن وظائف جزئية، وهي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الادبي ، فالقارئ الجامع «يصلح لتحديد الواقع الاسلوبي على وفق كثافة النص»(٣) والقارئ المخبر «مفهوم تربوي» يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الافعال التي يولدها النص الى تحسين الاخبار، ومنه الى تحسين

(١) ينظر: فعل القراءة. نظرية الوقع الجمالي، فولفغانغ آيزر- ترجمة احمد المديني مجلة افاق المغربية- ع٦/ ١٩٨٦/ ص ٣٠ .
(٢) نفسه / ٣٠ .
(٣) نفسه / ٣٠ .

مقـدرةالقـارئ»(١). والقـارئ المسـتـهـدف هو اعادة بناء للفكرة التي كـونهـا المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين وبسبب وقوع المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح ايزر مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد ان اية «نظرية تختص بالنصوص الادبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، ان هذا الاخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص»(٢) انه القارئ الضمني ، وهو يختلف عن اصناف القراء الذين مر ذكرهم في انه ليس له «اي وجود حقيقي (..) فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الاخير ان يتلقى، وتبعا لذلك ، فان القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة الا اذا قرئ في شروط استحداثية عليه ان يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل اعادة بناء المعنى من طرف الاخرين»(٣)، ويحدد ايزر مفهومه تحديدا اخر بان «فكرة القارئ الضمني تحيل الى بنية قرينة بالمتلقي، انها شكل يحتاج الى التجسيد حتى ولو ان النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتماً بالمرسل اليه، او حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى ابعاد كل جمهور محتمل. ان القارىء الضمني هو تصور يضع القارىء في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً(٤).

سبقت الاشارة الى ان مفهوم «القارئ الضمني» عند ايزر يشبه مفهوم «اللغة» عند سوسور، ولذلك فان القيمة البالغة لهذا المفهوم تكمن في انه اوقف التدخلات المستمرة في مفهوم القارئ، وبنى نفسه على وضعية خاصة، تتضمن قيمتين:

---

(١) ينظر: فعل القراءة. نظرية الوقع الجمالي، فولفغانغ آيزر– ترجمة احمد المديني مجلة افاق المغربية– ع٦/ ١٩٨٦ /٣٠ .

(٢) نفسه / ٣١ .

(٣) نفسه/ ص ٣١ .

(٤) نفسه / ٣١ .

قيمة مرجعية ، وقيمة نصية، وان هاتين القيمتين هما ما يميزان مفهوم ايزر عن المفاهيم التي سبقت الاشارة اليها.

ان تلك الوظائف الجزئية التي استبعدت على نحو واع تجعل «القارئ الضمني» لا يتمسك بارتباطات نصية صرفة، او ارتباطات مثالية او سوسيولوجية ، بل ان هذا المفهوم لا ينطلق من تلك المحددات ، وانما ينسب لنفسه وظيفة في فهم الادب، بعد ان يتخلص تماما من الدلالات المثالية الصرفة او الواقعية الصرفة، انه يسعى للامساك بالتصورات العامة التي تجعل من ملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل، يصف ايزر مفهومه بانه «ليس شخصا خيالياً مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ ان يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات اهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فان دور القارئ الضمني يجب ان يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص(١)، وبمعنى آخر، ان هذا المفهوم «يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص واحساس القارئ بهذا التضمين عبر اجراءات القراءة»(٢).

ويتضح مما تقدم، ان آيزر كان يصوغ مجموعة من الافكار المدعمة بعدد من المفاهيم الاجرائية، ليبين كيفية بناء المعنى، وحاجة هذا البناء الى فعل المتلقي، وقد برهن على ان العمل الادبي ينطوي على اشكالات متعددة، على الرغم من انتمائها الى بنيته النصية الا انها تتعلق بفهم المتلقي في المقام الاول.

والى هنا يكون هذا الكتاب ، قد وقفت على مقترحات منظرين اثنين كانا قد ركزا اهتمامهما على دراسة العلاقة بين العمل الادبي والمتلقي.

---

(١) افاق نقد استجابة القارئ – ايزر – ترجمة احمد بوحسن ، الثقافة الاجنبية ع ١ / ١٩٩٤ ص ٤.

(٢) نظرية الاستقبال / ١٠٣ .

الخاتمة

كان العرض المسهب لقضية المعنى الادبي، الذي يسهم المتلقي باعادة تشييده يتضمن عددا من النتائج، فقد كان هناك محوران يسيران بصورة متوازية، فالمحور الخاص بالاقتراح المنهجي تمخض عن عدد من النتائج، والمحور الذي يتبع الافتراضات الاساسية لعلاقة المتلقي بالعمل الادبي، تضمن هو الاخر عددا من النتائج. ان الشيء المهم الذي أود أن أذكره في هذا الجزء من الكتاب، هو ان كل معنى جديد تمخض عن تحليل فكرة او مناقشة رأي هو نتيجة من نتائج هذا الكتاب، ولما كانت التفاصيل كثيرة، فأنني ساقتصر على النتائج التي افترض انها عامة واساسية.

١- لقد بيّن هذا الكتاب الحاجة الضرورية للمنهج «المعرفي» فالافتراضات التي توجه دراسة العمل الادبي، انما هي افتراضات منتجة في المجال المعرفي أصلا، ولذلك فان المعضلات المتراكمة على سطح الدراسات الادبية، تنشأ بسبب ان هذه الافتراضات واقعة بين مجالين مختلفين: المجال المعرفي، والمجال الادبي، ولما كان هذان المجالان يخضعان لشروط مختلفة تتحكم بتطور، تلك الافتراضات فإن المجال المقام بينهما سيكون عرضة لاشكالات شتى، ويعد ذلك احد الضرورات الاساسية لتبني المنهج المعرفي، على النحو الذي استعرضنا فيه ما يعتري نظرية التلقي، ومفاهيمها من تأثيرات واردة من المجال المعرفي، جعل تلك النظرية ذات محمول فلسفي.

٢- كان مفهوم «التلقي» مفهوماً غائماً، وغير محدد، وذلك بسبب الفترة الطويلة التي نوقشت فيها صلة المتلقي بالعمل الادبي. وقد كان من اهداف هذا الكتاب، تحديد هذا المفهوم، فضلا عن تحديد مفهوم «المتلقي» الذي كان هو الاخر عرضة للخلط وعدم الاستقرار.

٣- ان هذا الكتاب، كان يهدف الى التمييز، ورسم الحدود الواضحة ولذلك فقد صرنا امام نظرية ليست موحدة، فقد تقاسمت النظريات المعرفية والنظريات الادبية

الحديث عن المتلقي على نحو ظاهر مرة، وخفي اخرى، وعليه ليس كل حديث عن المتلقي، وعمليات الاستجابة يتضمن بالضرورة تجانس هذه النظريات. ولذلك فان تمثل هذه النظرية، او مناقشة افتراضاتها لابد ان تستبعد التداخل اولا، لكي يكون قادراً على التمييز، وعلى توجيه وجهة النظر توجيهاً منهجياً. ان التداخل هو عملية ذات وظيفة مزدوجة فهو قد يؤدي الى الخلط وتعميم النتائج، وقد يؤدي الي التمييز بين الخواص التي تنطوي عليها المفاهيم والنظريات، وقد ميز هذا الكتاب بين اوجه التداخل من اجل بناء اساس منهجي، ومعرفة الوسط الذي تجري فيه الافتراضات الاساسية لكل نظرية تدرس الصلة بين المتلقي والادب.

٤- ان هذه النظرية لا تنسب لنفسها القيام بوضع قواعد للقراءة، او الاستيعاب، او معرفة التقنيات التي توجه اية قراءة، انما هي نظرية تحاول ان تبرهن على ان المعنى الادبي يبنى من خلال الادماج الضروري لفعل الادراك (الفهم) ولبنية العمل، ومن هنا فان المعنى لا يتأتى من شكل الملفوظات على النحو الذي كانت تتبناه المقاربة البنيوية، وإنما من خلال عملية التفاعل التي اشار اليها ايزر. ولذا فقد برهن هذا الكتاب على ان جمالية التلقي هي نظرية في الفهم وليست في القراءة كما هو شائع في التداول النقدي.

٥- بيّن هذا الكتاب الخلفيات الاساسية للنزاع النظري بين جمالية التلقي والبنيوية وبذلك فقد شخّص سببا مهماً من اسباب ظهور هذه النظرية، ففي الوقت الذي كانت فيه البنيوية تصدر عن منطلق عقلاني، وتفترض منطقاً داخلياً صارما للنص، كانت جمالية التلقي تتضامن مع النظريات التأويلية لتقويض هذا المنطق، فقد كانت البنيوية تفترض ان شكل الملفوظ هو الذي يحدد تطور النوع من جهة، ويحدد المعنى الادبي من جهة اخرى، وكان هذا التحديد من جهة الشكل يتحول الى تحديد من طرف المتلقي، على النحو الذي اشرنا اليه عند حديثنا عن افق الانتظار عند ياوس، وعن الفجوات والتفاعل والقارىء الضمني عند آيزر وهو- في الحقيقة تحول من مفهوم النصية عند «بارت»، المتمركزة حول النظام اللساني، الى مفهوم «الجمالية» المشيد من لدن المتلقي، ويشير ذلك إلى ان المرجعيات المعرفية، هي التي تحدد جهة الاهتمام، فالبنية هي افتراض

مطبوع بطابع عقلاني، والجمالية هي استثمار لمعطيات الفلسفات الذاتية، وقد كان هذا الكتاب يُعنى بالكشف عن الاشكالية النظرية التي أسهمت في ظهور جمالية التلقي،

٦- يحق لنا بعد الاطلاع على افتراضات غادامير وانغاردن وايزر الخاصة باللغة، ان ندعي بان هذه النظرية تنسب للغة وظيفة اخرى هي وظيفة فهمية ، على النحو الذي تبين من ان احد المشاكل الاساسية للغة هي مشكلة الفهم، وهذا يعني اضافة وظيفة اخرى على وظائف اللغة التي افترضها رومان ياكوبسن.

فهرست المصادروالمراجع

-أ-

الكتب

- القرآن الكريم

- اتجاهات الفلسفة المعاصرة- اميل برهييه- ترجمة د. محمود قاسم/ القاهرة ١٩٥٦/ الالف كتاب.

- اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر- نهاد التكرلي- الموسوعة الصغيرة ع٣٦ ١٩٧٩/ منشورات وزارة الثقافة والفنون- الجمهورية العراقية.

- الاتقان في علوم القرآن- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي- ط١/١٩٨٧- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان.

- ارسطو- د. عبد الرحمن بدوي- ط٢/ ١٩٨٠- وكالات المطبوعات/ الكويت.

- استراتيجية التسمية، في نظام الانظمة المعرفية- مطاع صفدي- دار الشؤون الثقافية العامة/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد.

- الاسطورة اليوم- رولان بارت- ترجمة حسن الغرفي- الموسوعة الصغيرة- ع٣٤٥/ منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

- اشكاليات القراءة وآليات التأويل- د. نصر حامد ابو زيد- ط٢/ ١٩٩٢- المركز الثقافي العربي- لبنان.

- الاصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب- د. تمام حسّان- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد/ ١٩٨٨.

- اعجاز القرآن: ابو بكر الباقلاني- تحقيق السيد احمد صقر- ط٣- دار المعارف بمصر- ذخائر العرب.

- افلاطون- د. عبد الرحمن بدوي- وكالة المطبوعات- الكويت- ١٩٧٩.

- امانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة- د. عبد الرحمن بدوي- وكالة المطبوعات الكويت- ١٩٧٩.

- الانثروبولوجيا البنيوية- كلود ليفي شتراوس- ترجمة د. مصطفى صالح- منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق/ ١٩٧٧.

- الايضاح في علوم البلاغة- القزويني- منشورات مكتبة النهضة- بغداد/ دون تاريخ.

- البديع- عبد الله بن المعتز- اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي.

- البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن- كمال الدين عبد الواحد، عبد الكريم الزملكاوي- تحقيق د. خديجة الحديثي ود. احمد مطلوب- بغداد/ ١٩٧٤ مطبعة العاني.

- البنيوية- جان بياجيه/ ترجمة عارف منيمنه وبشير اوبري- ط١/ ١٩٧١- بيروت.

- البنيوية وعلم الاشارة- ترنس هوكز- ترجمة مجيد الماشطة- ط١/ ١٩٨٦/ بغداد.

- البيان والتبيين- ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ- تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون- ط٥/ ١٩٨٥.

- تاريخ الادب اليوناني- د. محمد صقر خفاجة- القاهرة- الالف كتاب.

- تاريخ علم الاجتماع- د. محمد علي محمد- دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية ١٩٨٩.

- تاريخ الفلسفة الحديثة- يوسف كرم- دار القلم- بيروت.

- تاريخ الفلسفة اليونانية- يوسف كرم- ط١/ ١٩٧٧- دار القلم- بيروت- لبنان.

- تأملات في اللغة- نعوم جومسكي- ترجمة د. مرتضى جواد باقر ود. عبد الجبار محمد علي/ ط١/ ١٩٩٠- بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة.

- تطور الفكر الفلسفي- ثيودور اويزرمان- ترجمة سمير كرم- ط٣/ ١٩٨٢- دار الطليعة بيروت.

- التعريفات- الشريف الجرجاني- تقديم د. احمد مطلوب- دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد.

- التلخيص في علوم اللغة- جلال الدين القزويني- ضبطه وشرحه الاستاذ عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى- ط٢/ ١٩٣٢- القاهرة.

- تيارات الفكر الفلسفي- اندريه كريسون- ترجمة نهاد رضا ط٢/ ١٩٨٢٠- منشورات عويدات- بيروت.

- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن- تحقيق محمد خلف الله. د. محمد زغلول سلام القاهرة ١٩٦٨.

- جمهورية افلاطون- نقلها الى العربية حنا خباز- دار الاندلس- بيروت- لبنان.

- حاضر النقد الادبي- تأليف طائفة من الاساتذه المختصين- ترجمة د. محمود الربيعي- ط٢/ ١٩٧٧- مصر.

- الحيوان- ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ- تحقيق عبد السلام محمد هارون/ مصر ١٩٣٨.

- الخبرة الجمالية- دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية- سعيد توفيق- ط١/ ١٩٩٢ بيروت- لبنان.

- دراسات في الفلسفة المعاصرة- د. زكريا ابراهيم- مكتبة مصر- القاهرة.

- دراسات في النقد- آلن تيت- ترجمة عبد الرحمن ياغي- ط٢/ ١٩٨٠- مكتبة المعارف- بيروت.

- دروس في تاريخ الفلسفة- يوسف كرم وابراهيم بيومي مدكور- القاهرة/ ١٩٤٢.

- دلتاي وفلسفة الحياة- د. محمود سيد احمد- القاهرة/ ١٩٨٩.

- دليل القارىء إلى الادب العالمي- ليليان هيرلاندز، ج- د بيرسي، سترلنج. أ- براون/ ترجمة محمد الجواري ط١/١٩٨٦- دار الحقائق بيروت- لبنان.

- ستندال، مجموعة من المقالات- تحرير فكتور برومبير- ترجمة نجيب المانع- منشورات وزارة الثقافة والاعلام- الجمهورية العراقية- دار الرشيد للنشر/ ١٩٨١.

- الشعر الاغريقي تراثا انسانياً وعالمياً- د. احمد عثمان- عالم المعرفة- الكويت ١٩٨٤.

- الصناعتين- الكتابة والشعر- ابو هلال العسكري- تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم/ ط٢/ دار الفكر العربي.

- صنعة الرواية- بيرسي لوبوك- ترجمة د. عبد الستار جواد- دار الرشيد للنشر - الجمهورية العراقية/ ١٩٨١. [الطبيعة- ارسطو طاليس- نقله الى العربية اسحق بن حنين- تحقيق د. عبد الرحمن بدوي/ القاهرة/ ١٩٦٤.

- عالم الرواية- رولان بورنوف وريال اونيليه- ترجمة نهاد التكرلي- ط١/١٩٩١- دار الشؤون الثقافية العامة- سلسلة المائة كتاب الثانية.

- عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو- اديث كيرزويل- ترجمة د. جابر عصفور/ بغداد/ ١٩٨٥.

- العلاقة بين اللغة والفكر- د. احمد عبد الرحمن حماد- دار المعرفة الجامعية الاسكندرية/ ١٩٨٥.

- علم الجمال- ترجمة ظافر الحسن ط٣/ ١٩٨٠- منشورات عويدات- زدني علما.

- علم النص- جوليا كريستيفا- ترجمة فريد الزاهي- ط١/ ١٩٩١- دار توبقال للنشر- المغرب.

– العلم و الاغتراب والحرية– د. يمنى طريف الخولي– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.

– العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر– بول دي مان– ترجمة سعيد الغانمي– ط١/ ١٩٩٥– المجمع الثقافي– الامارات.

– فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط– د. احمد فؤاد الاهواني– ط١/ ١٩٥٤– دار احياء الكتب والوثائق.

– فصول في علم اللغة العام– ف. دي سوسير– ترجمة د. احمد نعيم الكراعين– دار المعرفة الجامعية– الاسكندرية/ ١٩٨٥.

– الفكر اليوناني قبل افلاطون– د. حسين حرب– ط١/ ١٩٧٩– دار الفارابي– بيروت– لبنان.

– فلسفة الاخلاق– د. امام عبد الفتاح امام– القاهرة/ ١٩٩٠.

– الفلسفة الالمانية الحديثة– روديجر بوبنر– ترجمة فؤاد كامل– دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد/ ١٩٨٦.

– فلسفة الجمال د. اميرة حلمي مطر– ط٢/ ١٩٨٤.

– فن الشعر– ارسطو– ترجمة وشرح وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي– دار الثقافة– بيروت– لبنان.

– فن الشعر– هيغل– ترجمة جورج طرابيشي– ط ١/ ١٩٨١– دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت– لبنان.

– فن كتابة الرواية– ديان دوات فاير– ط١/ ١٩٨٨– دار الشوون الثقافية العامة– بغداد.

– الفن والحس– ميشال ديرميه– ترجمة وجيه البعيني– ط١/ ١٩٨٨– دار الحداثة/ لبنان.

- في اصول الخطاب النقدي الجديد- مجموعة من الباحثين- ترجمة احمد المديني ط١/ ١٩٨٧- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد.

- الفينومينولوجيا عند هوسرل- سماح رافع محمد- ط١/ ١٩٩١- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد.

- قواعد النقد الادبي- لاسل ابروكرومبي- ترجمة د. محمد عوض محمد- ط٢/ ١٩٨٦- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد.

- كانت أو الفلسفة النقدية- د. زكريا ابراهيم- مكتبة مصر- القاهرة- دون تاريخ.

- لذّة النص- رولان بارت- ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان- ط١/ ١٩٨٨- دار توبقال للنشر- المغرب.

- ما الادب؟ جان بول سارتر- ترجمة د. محمد غنيمي هلال- مكتبة الانجلوا المصرية- القاهرة ١٩٧١.

- مبادئ الفن- كولنجوود- ترجمة د. احمد حمدي محمود- الدار المصرية للتأليف والترجمة.

- محاورة بروتاغوراس- افلاطون- ترجمة محمد كمال الدين علي يوسف، دار الكاتب العربي.

- محاورة جورجياس- افلاطون- ترجمة محمد حسن ظاظا- القاهرة ١٩٧٠.

- محاورة فايدروس، أو عن الجمال- افلاطون- ترجمة د. اميرة حلمي مطر- مصر/ ١٩٦٩.

- محاورة مينكسينوس- افلاطون- ترجمة د. عبد الله المسلمي ط١/ ١٩٧٢- منشورات الجامعة الليبية- كلية الآداب.

- مدخل إلى الرواية الانجليزية- ارنولد كتيل- ترجمة هاني الراهب- منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٧.

- مدخل إلى الفلسفة ازفلد كوليه- ترجمة ابو العلا عفيفي- ط٢- ١٩٤٣- القاهرة.

- مدخل لقراءة افلاطون- الكسندر كواريه- ترجمة عبد المجيد ابو النجا- الدار المصرية للتأليف والترجمة- دون تاريخ.

- المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا- فيليب فان تيغيم- ترجمة فريد انطونيوس- منشورات عويدات- زدني علما- ط٣/ ١٩٨٣.

- المزهر في علوم اللغة وانواعها- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي- شرح وضبط محمد احمد جاد المولى، علي محمد البجاوي- محمد ابو الفضل ابراهيم- دار احياء الكتب العربية - دون تاريخ.

- مشكلة الفن- د. زكريا ابراهيم- دار مصر للطباعة١٩٧٦.

- معايير تحليل الاسلوب- ط١/ ١٩٦٣- منشورات دراسات سال- المغرب.

- معجم الفلاسفة- جورج طرابيشي- ط١/ ١٩٨٧- بيروت- لبنان- دار الطليعة.

- المعجم الفلسفي- د. جميل صليبا- دار الكتاب اللبناني- لبنان ١٩٧٨.

- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة- د. سعيد علوش- ط١/ ١٩٨٥- دار الكتاب اللبناني.

- المعجم العربي الاساسي- تأليف واعداد مجموعة من اللغويين العرب/ ١٩٨٩.

- المعجم الوسيط- تأليف مجموعة من اللغويين العرب- دار احياء التراث العربي/ القاهرة..

- المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية/ وليم راي- ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز- ط١/ ١٩٨٧- دار المأمون- العراق.

- مفتاح العلوم- ابو يعقوب السكاكي- ط١/ ١٩٣٧- مصر.

– مفهوم الاعجاز القرآني– د. احمد جمال العمري– دار المعارف– مصر– ١٩٨٤.

– مقدمة في النظرة الادبية– تيري ايغلتن– ترجمة ابراهيم جاسم العلي– بغداد– ١٩٩٢.

– مقدمة لكل ميتافيزيقيا يمكن ان تصير علما– امانويل كنت– ترجمة د. نازلي اسماعيل– القاهرة/ ١٩٦٨.

– مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق– ديفيد ديتش– ترجمة د. محمد يوسف نجم– ذار صادر– بيروت– لبنان/ ١٩٦٧.

– موجز تاريخ النظريات الجمالية– م. اوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا– تعريب باسم السقا ط٢/ ١٩٧٩– دار الفارابي– بيروت– لبنان.

– مورفولوجيا الخرافة– فلاديمير بروب– ترجمة ابراهيم الخطيب.

– الموسوعة الفلسفية– وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين– باشراف م. روزنتال، ب. يودين– ترجمة سمير كرم– ط٦/ ١٩٨٧– دار الطليعة– بيروت– لبنان.

– الموضوعية في العلوم الانسانية– د. صلاح قنصوة– ط٢/ ١٩٨٤– دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت.

– مونتاني– حياته، فلسفته، منتخبات اندريه كريسون– ترجمة نبيه صقر– ط٣/ ١٩٨٢– منشورات عويدات– بيروت– زدني علما.

– نظرات حول الانسان– روجيه جارودي– ترجمة د. يحيى هويدي– القاهرة/ ١٩٨٣.

– النظريات الجمالية– أمنوكس– عربه وقدم له د. محد شفيق شيا– ط١/ ١٩٨٥. بيروت.

– نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية– روبرت سي هولب– ط١/ ١٩٩٢– دار الحوار– اللاذقية.

- نظرية السرد، من وجهة النظر الى التبئير- مجموعة مقالات- ترجمة ناجي مصطفى ط١/ ١٩٨٩- المغرب.

- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس- تزفتيان تودوروف- ترجمة ابراهيم الخطيب- ط١/ ١٩٨٢ بيروت- لبنان.

- النقد الادبي، تاريخ موجز- وليام .ك. ويمزات- كلينث بروكس- ترجمة د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي- دمشق ١٩٧٤.

- النقد الادبي عند اليونان- د- بدوي طبانه- ط٢/ ١٩٦٩- مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة.

- النقد الادبي الحديث- تبويب مارك شورر، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي- ترجمة السيدة هيفاء هاشم- دمشق ١٩٦٦.

- النقد الجمالي- اندريه ريشار- ترجمة هنري زغيب- ط١/ ١٩٧٤- منشورات عويدات- زدني علما.

- النقد والحقيقة- رولان بارت- ترجمة ابراهيم الخطيب- ط١/ ١٩٨٥- المغرب.

-ب-

الكتب الانجليزية

1-Adictionary of stylistics- Katie wales.

2-Modern literary theory- Edited by

Philip Rice and Patricia Waugh. London 1989.

-ج-
الدراسات المترجمة المخطوطة

- التأويلية والنقد التطبيقي-ديفيد كوزنز هوي-ترجمة د.حسن ناظم وعلي حاكم صالح.
- في ادراك عمل الفن الادبي- رومان انغاردن- ترجمة د. حسن ناظم.
- القدرة الادبية- جوناثان كوللر- ترجمة د. حسن ناظم.
- مقدمة لدراسة المروى عليه- جيرالد برنس- ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح.
- النقد وتجربة الداخل- جورج بوليه- ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح.

-د-
الدراسات المنشورة في المجلات

- آفاق نقد استجابة القارىء- آيزر- ترجمة احمد يونس- الثقافة الاجنبية ع٨ ١٩٩٤.
- تاريخ الادب باعتباره تحديا- هانز روبرت ياوس- ترجمة محمد هناء متولي- الثقافة الاجنبية- ع١/ ١٩٨٣.
- تاريخية الادب، موضوعا لدراسة تاريخ الادب- ريتا شوبر- ترجمة اقبال ايوب- الثقافة الاجنبية- ع١/ ١٩٨٣.
- التلقي الادبي- الرود ايش- ترجمة د. محمد برادة- دراسات سيميائية ادبية لسانية- ع٦/ ١٩٩٢.
- التلقي والتخيل- كارل هاينز ستيرل- ترجمة بشير القمري- الاقلام ع٣/ ١٩٩٠.
- جمالية التلقي والتواصل الادبي، مدرسة كونستانس الالمانية- ياوس- ترجمة د. سعيد علوش- الفكر العربي المعاصر- ع٣٨/ ١٩٨٦.

- درس ابستمولوجيا- رولان بارت- ترجمة عبد السلام بنعبد العالي- الكرمل ع١٨/ ١٩٨٥.

- سقراط وآراؤه في الاسماء- روي هاريس وتولبت جي تيلر- ترجمة د. احمد شاكر الكلابي- آفاق عربية- ع١١- ١٢/ ١٩٩٤.

- الشعر والتحدي، اشكالية المنهج- د. صبري حافظ- الفكر العربي المعاصر- ع ٣٨/ ١٩٨٦.

- علم التأويل الادبي، حدوده، ومهماته- ياوس- ترجمة د. بسام بركة- العرب والفكر العالمي- ع٣/ ١٩٨٨.

- فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي- ايزر- ترجمة احمد المديني- آفاق المغربية- ع٦/ ١٩٨٧.

- فن الخطاب وتأويل النص ونقد الايدلوجيا- هانز جورج غادامير- ترجمة نخلة فريفر- العرب والفكر العالمي- ع٣/ ١٩٨٨.

- فلدنغ ونظرية الملحمة في الرواية- ايان واط- ترجمة إيمان احمد- الثقافة الاجنبية- ع٢/ ١٩٨١.

- في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارىء- ايزر- ترجمة د. الجيلالي الكدية دراسات سيميائية ادبية لسانية- ع٧/ ١٩٩٢.

- القيم الفنية والقيم الجمالية- رومان انغاردن- ترجمة سعيد احمد الحكيم، الثقافة الاجنبية- ع٣/ ١٩٨٦.

- اللغة كوسط للتجربة التأويلية- غادامير- ترجمة آمال ابي سليمان- العرب والفكر العالمي، ع٣/ ١٩٨٦.

- ما الذي يجعل التأويل مقبولا- ستانلي فيش- ترجمة رعد محمد مهدي- الثقافة الاجنبية- ع٣/ ١٩٩٢.

- محافل النص السردي- جيب لنتفلت- ترجمة د. رشيد بن حدو- الفكر العربي المعاصر- ع٥٤- ٥٥/ ١٩٨٨.

- المدارس النقدية الحديثة- م. هـ ابرامز- ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ- الثقافة الاجنبية- ع٣/ ١٩٨٧.

- من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية- أ. شوماشير- ترجمة د. رشيد بن حدو آفاق المغربية- ع٦/ ١٩٨٧.

- النص والتأويل- بول ريكور- ترجمة منصف عبد الحق- العرب والفكر العالمي ع٣/ ١٩٨٨.

- نظرية العلامات ودور القارىء- امبرتو ايكو- ترجمة د. عبد الستار جواد- الاديب المعاصر- ع ٤٦/ ١٩٩٤.

- نظرية النص- رولان بارت- ترجمة محمد خير البقاعي- العرب والفكر العالمي- ع٣/ ١٩٨٨.

- نقد استجابة القارىء، نقاده، ونظرياته- رامان سلدن- ترجمة سعيد الغانمي- آفاق عربية- ع٨/ ١٩٩٣.

- النقد التشخيصي- جورج بوليه- ترجمة د. زهير مجيد مغامس- الثقافة الاجنبية ع٢/ ١٩٨١.

- وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي- ايزر- ترجمة حفو نزهة، بو حسن احمد دراسات سيميائية ادبية لسانية- ع٦/ ١٩٩٢.

- الوقع الجمالي وآليات انتاج الوقع عند فولفغانغ ايزر- د. عبد العزيز طليمات، دراسات سيميائية ادبية لسانية- ع٦/ ١٩٩٢.

- هـ -

الجرائد

- بلاغة الادب القصصي- واين بوث- ترجمة عبد الواحد محمد- الثورة ١٩٩٣/١٢/٢.

٢- من نظرية القراءة الى جمالية التلقي (٢-٣)- خالد سليكي، عبد المنعم الشنتوف، عز الدين العامري- القدس العربي- ع١٦٥٩ في ١٩٩٤/٩/٢٠.

٣- من نظرية القراءة الى جمالية التلقي (٢-٣) خالد سليكي، عبد المنعم الشنتوف، عز الدين العامري- القدس العربي- ع١٦٦٠ في ١٩٩٤/٩/٣١.

الفهرست

الموضوع